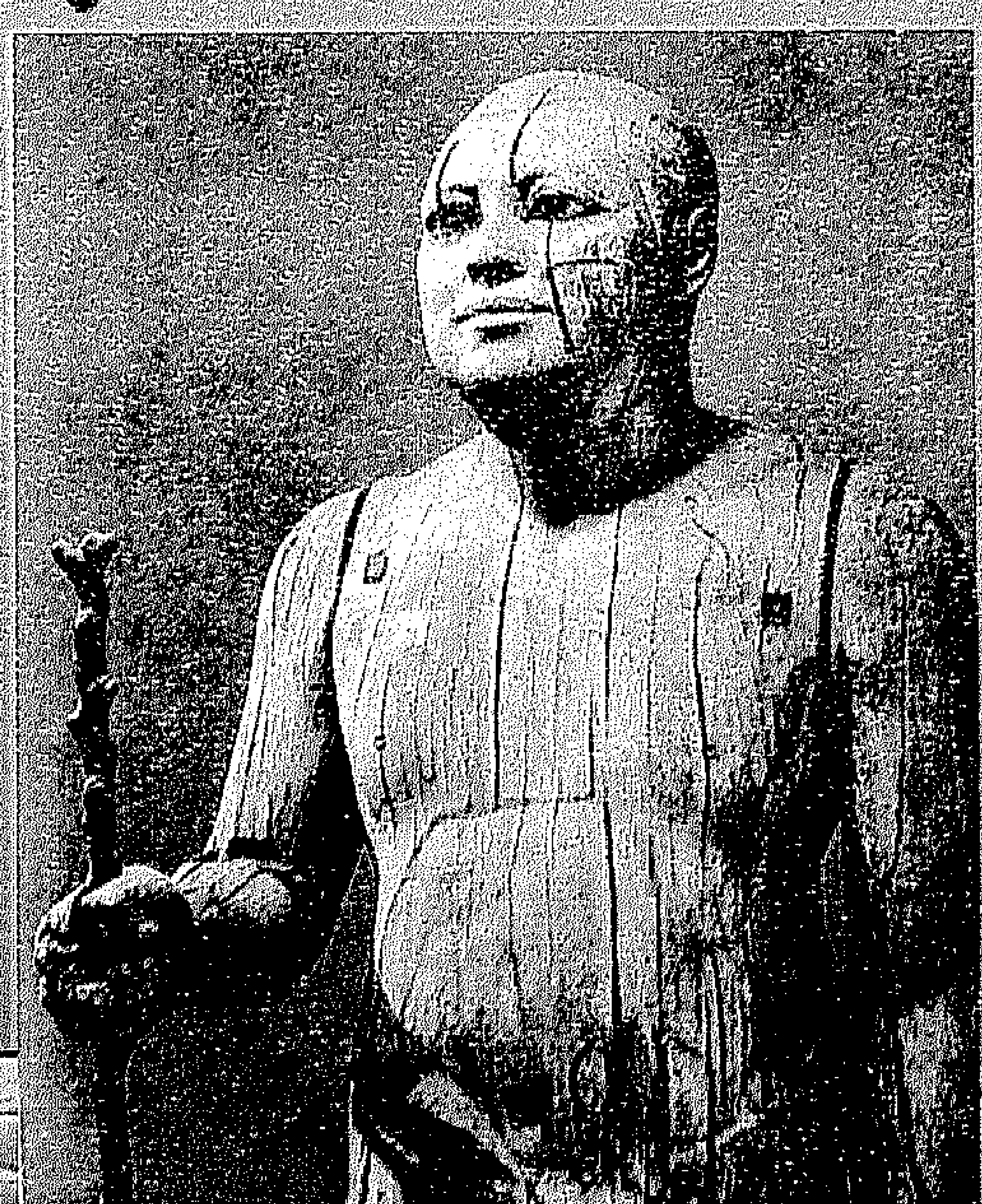
صبحى الشارونى



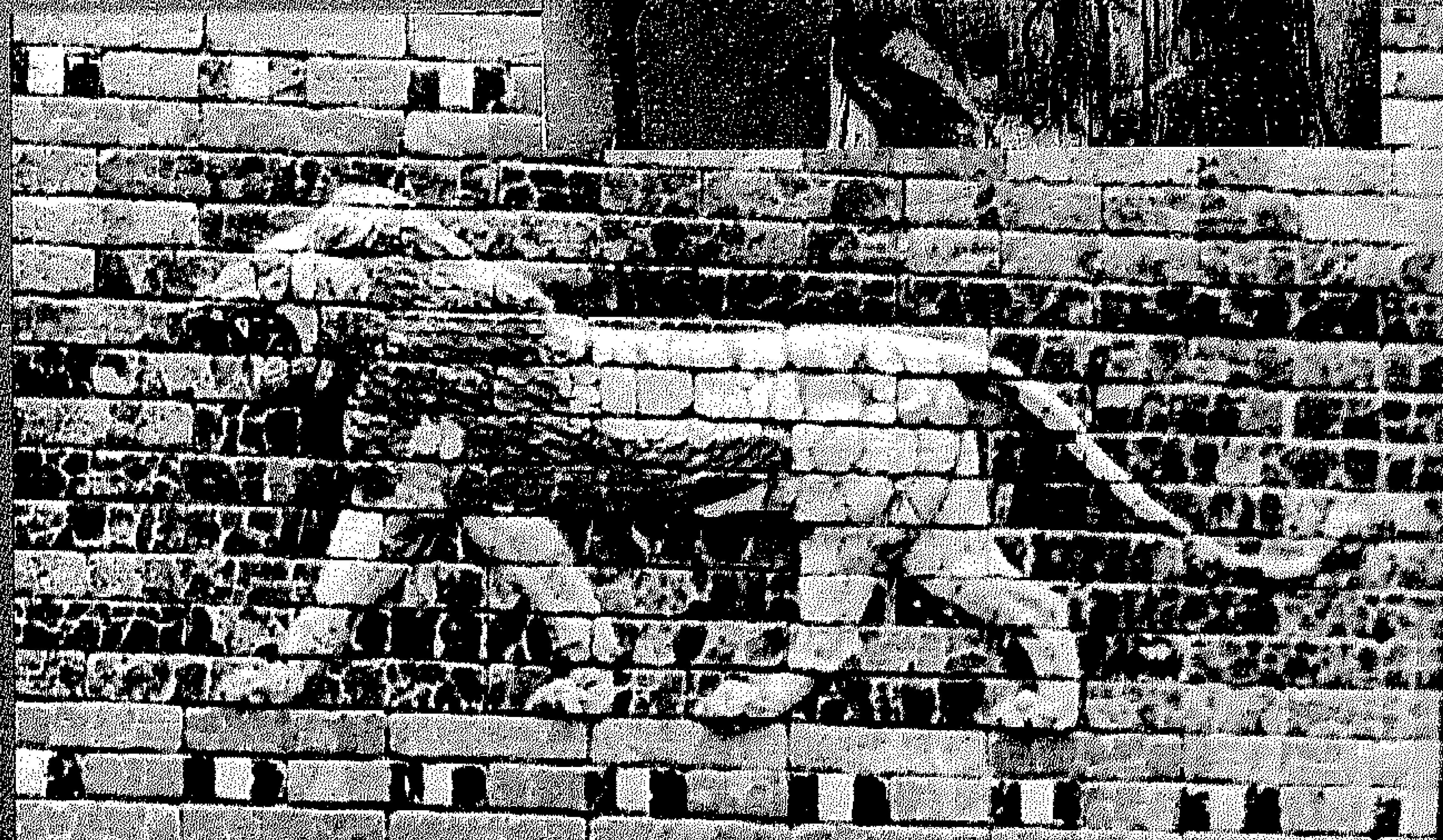
فن النحت

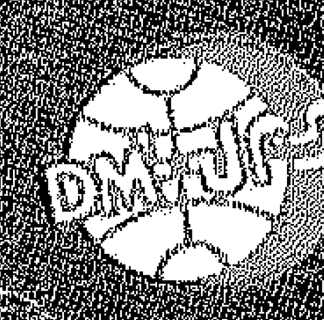
فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين

دراسة مقارنة



تقديم : الدكتور ثروت عكاشة





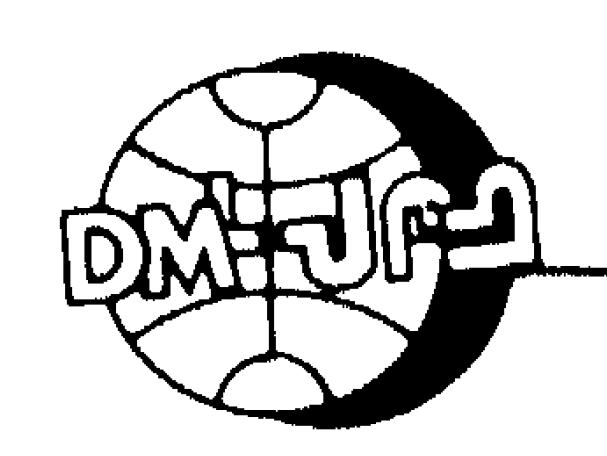
الدار المصرية اللبنانية

فن النحت

فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين

الطبعة الأولى

١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٣م



الدار المصرية اللبنانية

طباعة • نشر • توزيع

١٦ شارع عبدالخالق ثروت تليفون ٣٩٢٣٥٢٥ ٣٩٣٦٧٤٣ فاكس ٣٩٠٩٦١٨ برقيا دار شادو ص.ب ٢٠٢٢ القاهرة

AL-DAR AL-MASRIAH AL-LUBNANIAH

PRINTING — PUBLISHING — DISTRIBUTION

16 ABD EL KHALEK SARWAT St. P.O. Box 2022-Cairo Egypt PHONE 3936743 3923525 FAX 3909618 CABLE DARSHADO

صبحى الشارونى

فن النحت

فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين

دراسة مقارنة

تقديم : الدكتور ثروت عكاشة

الناشر
الدار المصرية اللبنانية

تقـديم

بقلم : الدكتور ثروت عكاشة

عاش مؤلف هذا الكتاب سنوات باحثاً ومنقباً ومرتحلاً من أجل التعرف على جذورنا التاريخية فى مجال تخصصه وهو فن النحت . . وهذه الدراسة المتعمّقة فى فنون التراث تعتبر مقدمة ومدخلاً للتعرف على ملامح فن النحت الحديث فى مصر وما بين النهرين ، وهو موضوع رسالته التى نال عنها درجته الجامعية من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة . فهذا هو النصف الأول من رسالته التى سعدت بالمشاركة فى عضوية لجنة الحكم والمناقشة الخاصة بها ، والتى وافقت على منحه الدرجة الجامعية ، وقد أعاد المؤلف صياغة هذا الجزء من بحثه القيم ليناسب شكل الكتاب ، فى الوقت نفسه الذى احتفظ فيه بطبيعة البحث العلمى الجامعى المتعمق الذى يقدم العديد من وجهات النظر والآراء والمعلومات المستفادة من مصادر متعددة .

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات التاريخية فى أنها دراسة ثنائية نقدية ، تتابع التاريخ هنا وهناك ، وترصد الملامح المتغيرة مع فروق الزمن بين ما يتم فى كل موقع من الموقعين الكبيرين لحضارة دالات الأنهار فى الشرق الأوسط ، أو بتعبير آخر الحضارتين الزراعيتين الكبيرتين وسط صحراء المنطقة المدارية فى الشرق الأوسط وما يحيط بها من بحار وخلجان . . ولهذا فهى ليست قاصرة على التاريخ الذى قد يعرفه الكثير من المتخصصين ، لكنه يتناول الآثار القديمة من وجهة نظر فنية ونقدية . فهو يعتبر التقدم والتطور فى الشكل الفنى دليل تقدم وتمدن وحضارة . وبهذا النهج سجل ملاحظات هامة فى ميدان تاريخ الفن المقارن ، تضع أساساً مناسباً لعلم عربى فى هذا المجال ، برؤية ناقد ينتمى إلى هذه

المنطقة ،تختلف رؤيته عمن سبقوه فى وضع الأبحاث عن تاريخ هاتين الحضارتين الزراعيتين ، ومعظمهم إما متتمون إلى الساحل الآخر من البحر الأبيض المتوسط ، وإما متخصصون فى التاريخ وليسوا متخصصين فى فن النحت وأدواته وقيمه الجمالية ودوره الاجتماعى .

والمؤلف يقدم هذا الجهد لإيمانه أن مستقبل الفنون فى العالم المعاصر لن يتوقف عن استلهام حضارات المناطق ذات التراث العميق الجذور ، كمصر وبلاد ما بين النهرين ، ليس فى مجال الفنون الجميلة وحدها وإنما فى فنون العصر الحاضر الجماعية الأداء أيضاً .

وبعد أن نتعرف على الجذور السكانية لكل من الحضارتين الزراعيتين ، يتطرق الكاتب إلى تعريف فن « التمثال » ، الذى نكتشف تنوع أشكاله وطرق بنائه وتعدد خاماته ، مع التركيز على أهمية ارتباطه بالعمارة وتأثره بطرازها وتأثيره فيها ، كما أن هذا الفن لا يقتصر على المنحوتات الكاملة الاستدارة بل يمتد إلى أشكال النقش البارز واللوحات الغائرة على الجدران والأسطح المعمارية .

وفى مجال الحديث عن أثر البيئة على الشكل الفنى ، يهتم المؤلف اهتماماً خاصاً بالشكل الجغرافى ، فقد قاده البحث فى الفن التشكيلى إلى التركيز على هذا الشكل ، موضحاً انعكاسه على الأعمال الفنية ، ومؤكداً وجود تأثير عميق له على الأفكار الدينية والأساطير والمعتقدات التى نشأت فى المجتمعات القديمة لتفسير ظواهر الطبيعة وظروف البيئة .

ولعل أهم الملاحظات التى ركز عليها المؤلف هى مواعيد فيضان النيل المواتية للفلاح المصرى ، ومواعيد فيضان دجلة والفرات غير المواتية لمواسم الزراعة ، ثم اتجاه جريان مياه النيل من الجنوب إلى الشمال ، تدفع السفن وتربط أجزاء البلاد ببعضها البعض . . ثم اتجاه الريح من الشمال إلى الجنوب لتدفع أشرعة نفس السفن فى الاتجاه العكسى ، لتؤكد هذا الترابط وتخدم الوحدة الجغرافية مما حقق سرعة قيام الحكومة المركزية . . وعلى العكس من ذلك فإن اتجاه الريح من الشمال إلى الجنوب فيما بين النهرين ـ وهو نفس اتجاه سريان الماء ـ يجعل السفن تسير فى طريق الذهاب بلا عودة ، مما شجع حضارات المدن المتقاتلة آنذاك ولم ييسر قيام حكومة مركزية مبكرة ، وهو ما أدى إلى نتائج متعددة فى شكل العقيدة والشكل السياسى والشكل الفنى كذلك .

ومن ناحية أخرى تأثرت منطقة ما بين النهرين بالفكر الصحراوى المحيط بها ، وبالهجرات السامية المتعددة والمتتالية ، فاختلف أسلوب التفكير والكتابة عنه فى مصر عندما بدأت الكتابة مسمارية الشكل وتخلى الفن بسرعة عن الأسلوب التصويرى الذى ميز الكتابة الهيروجليفية .

ومن أطرف الأفكار التى يطرحها المؤلف وتستحق بحثاً متخصصاً ، هى فكرة سيطرة الفنانين على المعابد ونفوذهم الدينى ، بدلاً من الفكرة الشائعة بأن الفنون القديمة ، ومن بينها الفن المصرى ، كانت خاضعة لسيطرة الدين ، فهو يطرح فكرة الفنان الكاهن الذى ينال درجة من التقديس لمواهبه الفنية تفوق ما يحظى به الكهنة غير الفنانين من احترام وتبجيل . . أما العمال الذين يستعين بهم الكاهن الفنان فى تنفيذ بناء المعابد وزخرفتها بالنقوش البارزة ، وكذلك نحت التماثيل ثم المسلات ، فهؤلاء هم الذين كانوا يخضعون لسيطرة الدين وينفذون توجيهات الفنانين الكهنة .

ويهتم المؤلف اهتماماً خاصاً بعقيدة البعث بعد الموت ، التى كانت محور عقائد المصريين القدماء ، والدافع إلى إقامة كل ما حفظه لنا الزمن من آثارهم وفنونهم ، بينما انشغل سكان الرافدين بفكرة الخلود على الأرض وطرد آدم من الجنة قبل أن يأكل من شجرة الحياة ، فيعيش إلى الأبد كالآلهة . . هذا الاختلاف الواضح فى الفكر الدينى كان له أكبر الأثر على الشكل الفنى ، وفى الوقت نفسه كان التقديس لملوك مصر باعتبارهم أبناء للإلـه الأكبر . . هو أمر لا وجود له فى المنطقة الآسيوية التى كان معظم ملوكها رسلاً متعبدين لكبير الآلهة ، وليسوا مثل الفراعنة من نسل « رع » أو « آمون » . . ولا يعرف فى التاريخ القديم لما بين النهرين سوى ملك واحد هو « جوديا » تم تقديسه كإلـه بعد سنوات طويلة من الحكم والرخاء . وترتب على ذلك أن اتخذت تماثيل الفراعنة وضع الزهو والافتخار والقوة والجبروت كما فى تمثال الملك « خفرع » ، بينما اتخذت تماثيل الملوك فيما بين النهرين وضع المتعبد الخاشع الذى يلتمس عون الإلـه .

وينتقل المؤلف إلى مناقشة أثر توافر الأحجار الصلبة بمختلف أنواعها فى مصر ، مما جعل فنونها وعمارتها ذات طابع معمارى حجرى . . بينما أدت ندرة الخامات الصلبة فى

القسم الجنوبى من حضارة ما بين النهرين ، إلى الاتجاه نحو الطين المحروق والخزف لتشييد عمارته . وكان لهذا الاختلاف فى الخامة أثر ملموس على الشكل المعمارى والشكل النحتى ، ميز كل من فنون هاتين الحضارتين بسمات متباينة . غير أن هذه الاختلافات فى الجذور السكانية والفكر الدينى وتباين الخامات ، ما لبثت أن قلت وتداخلت وتفاعلت مع زيادة الاتصالات بين الحضارتين عن طريق الحروب والأسرى والتجارة وامتداد الإمبراطوريات . . وهكذا خضع التطور فى فن النحت ـ وهو تطور يضىء الطريق لتطورات مماثلة فى بقية المجالات ـ للتداخل والامتزاج بين الحضارتين كلما زادت الاتصالات وتوطدت ، حتى أصبحنا فى العصر الإسلامى نتحدث عن طابع شامل فى المنطقة ، وعن فن يطلق عليه اسم « الفن العربى » ، وهو فن البلاد المتحدثة باللغة العربية داخل نطاق الفن الإسلامى الكبير الذى يشمل إلى جانب الفن العربى الفن التركى والإيرانى والأندلسى والمغولى فى الهند .

ويطلق المؤلف على العصر اللاحق المعروف باسم العصر الصاوى وحكم الملوك الكهنة « فترة خفوت فن النحت فى مصر » ، التى بدأت مقدماتها خلال الأسرة التاسعة عشرة بعد القضاء على ثورة أخناتون التى شغلت الجزء الأخير من عهد الأسرة الثامنة عشرة ، ويؤكد المؤلف أن منحوتات الأسرة التاسعة عشرة التى أقامت امبراطورية عسكرية على يدى رمسيس الثانى ، لم تبلغ مرتبة الإبداع والابتكار والأصالة التى عهدناها فى العصر السابق عليها ، على الرغم من ضخامة المنشآت والتماثيل المعزوة إليها ، كما أن الاتجاه نحو الأبهة والضخامة بلغ حداً كبيراً من الإفراط فى المبالغة ، حتى افتقر إلى الرقة والحيوية التى عرف بها فن النحت فى الأسرة الثامنة عشرة .

ويعتبر المؤلف عمارة ونحت الأسرة التاسعة عشرة الضخمة مقدمة للانهيار الفنى فى العصر المتأخر ، عندما انتشرت المغالاة فى التمسك بالقديم ، وتقليد فنون الدولة القديمة تقليداً حرفياً . ومرد ذلك فى رأى المؤلف إلى تسرب وتغلغل الفكر الآسيوى الصحراوى بقيَمِه ومثله المتناقضة مع القيم الفرعونية الزراعية . . وذلك عن طريق الأسرى والزوجات الآسيويات فى البلاط الملكى وفى قصور القادة العسكريين ، مع انحلال القيم الفنية والأخلاقية المصرية فى ذلك الوقت مما أضعف الدولة والفن وجعل مصر بلداً مفتوحاً للغزاة .

وبعد دخول الاسكندر الأكبر مصر بدأت مرحلة العصر الإغريقى والرومانى ونشب صراع بين القيم الفنية الفرعونية المتبقية والقيم الإغريقية الوافدة ، مما أدى إلى خليط متنافر لا يبلغ قوة الفنون الفرعونية السابقة وعظمتها .

ومن أهم الأفكار التى يطرحها هذا الكتاب أيضاً ، المطالبة بتغيير نظرة مؤرخى الفن إلى الفن القبطى ، فهو يعده حلقة من حلقات الفن الشعبى ، ما دام أقباط مصر لم يتولوا حكمها أبداً ، مؤكداً أن شكلها المميز كان محاولة من الفنان الشعبى القبطى للتعبير عن « الاختلاف » عن فن الحكام الرومان الوثنى ، ثم عن البيزنطيين الذين ثارت الكنيسة القبطية ضدهم واستقلت عنهم .

ويهتم المؤلف بالنحت فى مدينة الحضر المكتشفة حديثاً فى الصحراء الواقعة بين نهرى دجلة والفرات ، والتى كانت بها عبادة مماثلة لعبادة العرب فى مكة قبل الإسلام ، حيث جاء المعبد على شكل كعبة يحجون إليها ، وحولها وبداخلها تماثيل نفس الآلهة التى تم تحطيمها عند انتصار المسلمين على قريش . وكان النحت فى هذه الفترة متأثراً بالأسلوب الرومانى فى طريقة تمثيل شعر الرأس وطيات الملابس ، وتميز بالإفراط فى استعمال المصوغات والملابس المزركشة أو المطرزة .

وعندما ينتقل المؤلف إلى العصر الإسلامى ، يوضح أهمية هذا الطراز بالنسبة لعصرنا الحاضر ، والدور الذى قام به للتوفيق بين المصدرين الكبيرين للفن والثقافة فى منطقة الشرق الأوسط وهما الرعاة التجار والزراع المنتجون ، أو الصحراء ووديان الأنهار ، بين عبادة القمر وعبادة الشمس ، وهو الصراع الذى تصوره الأساطير الفرعونية بين الأرض الصحراوية « دشرت » والأرض السوداء الخصبة فى وادى النيل « كمت » . . هذا الصراع الذى انتصر فيه الفكر الصحراوى البدوى التجارى على الفكر الزراعى ، وانتهى إلى تحريم فن النحت وخاصة فى أماكن العبادة . . وهكذا أصبح « الأرابيسك » بديلاً للنحت البارز واستمراراً له ، والزخارف المجسمة هى التراث النحتى فى الفن الإسلامى . وتم التحول بذلك إلى الفن النفعى والتخلى عن النحت الدينى والملكى .

وأخيراً يناقش الكاتب ما تعرض له التراث الإسلامى فى بغداد من تدمير وضياع ،

نتيجة الغزوات المدمرة ، بينما بقى معظم التراث الإسلامى فى مصر لنجاتها من أعاصير الغزو المغولى ، حتى جاء الحكم العثمانى لمصر وانهارت الفنون والحرف ، ليحل مكانها الطراز العثمانى أو التركى ، حيث اختفى الدور الاجتماعى لفن النحت ثلاثة قرون متعاقبة .

وبعد فإن مؤلف هذا الكتاب نجم ساطع من نجوم النقد الفنى القلائل الذين يتصفون بالجدية والموضوعية فيما يتناولون ، لا ينى جهداً فى سبيل « الإتقان » سواء فيما يصدر عنه من أعمال فنية أم فيما يجود به قلمه من بحوث وتحليل ونقد وتأريخ وتوثيق ، فضلاً عن أنه أكبر مرجع متكامل للحركة الفنية فى مصر منذ نشأتها حتى اليوم . وهذا الكتاب الذى نحن بصدده ، ثمرة جهد خارق وعشق عارم وبحث شاق ، انقطع له المؤلف سنين وسنين ، حتى نال عنه درجة الماجستير فى الفنون الجميلة من جامعة حلوان ، ولا غنى لمحبى الفنون التشكيلية عن مطالعته بإمعان وأناة ، فموضوعه رغم طرافته وحسن اختياره غير مسبوق .

والله الموفق ، ، ،

الدكتور

ثروت عكاشة

مقــدمة

يحاول المؤلف فى هذا الكتاب أن يتتبع تطور فن النحت القديم فى مصر وما بين النهرين، مع عمل مقارنات بينهما ، فى محاولة لوضع مدخل « لتاريخ الفن المقارن » فى مجال فن النحت ، وهو فرع لم يسبق التعرض له بهذا الشكل التفصيلى الشامل . وهذه الدراسة تلقى الضوء على العناصر المميزة والجذور المشتركة ، لفن النحت القديم فى المنطقة العربية .

إن التراث النحتى العريق فى مصر وما بين النهرين يمثل الركيزة الرئيسية لنهضة « فن التمثال » فى عصرنا الحاضر بالمنطقتين ، وإننا اليوم نعتمد على هذه الركيزة الراسخة التى تسهل سرعة تطور فننا المعاصر ونضجه ، كما مهدت هذه الركيزة التاريخية للاعتراف به اجتماعياً فى المنطقتين ، ففن « التمثال الحديث » فى مصر وما بين النهرين أكثر تقدماً وأوفر إنتاجاً وأقرب إلى النضج والتميز ، وتراثهما العريق تلتفت إليه بقية الأقطار العربية عندما تبحث عن أصالتها وعراقتها .

قام المؤلف برحلة ميدانية إلى العراق استغرقت خمسة وثلاثين يوماً ، حصل خلالها على العديد من المراجع التى تتعرض للفن القديم فيما بين النهرين ، كما سافر إلى باريس لمعايشة الآثار القديمة فى متحف اللوفر ثم التقى بآثار مصر وما بين النهرين فى المتحف البريطانى فى لندن ، وفى متاحف عدد من المدن الألمانية . . وكانت لتلك المشاهدات أثرها البالغ فى توسيع مجال الرؤية النقدية لأعمال النحت القديم فى مصر وما بين النهرين وهى موضوع هذا الكتاب .

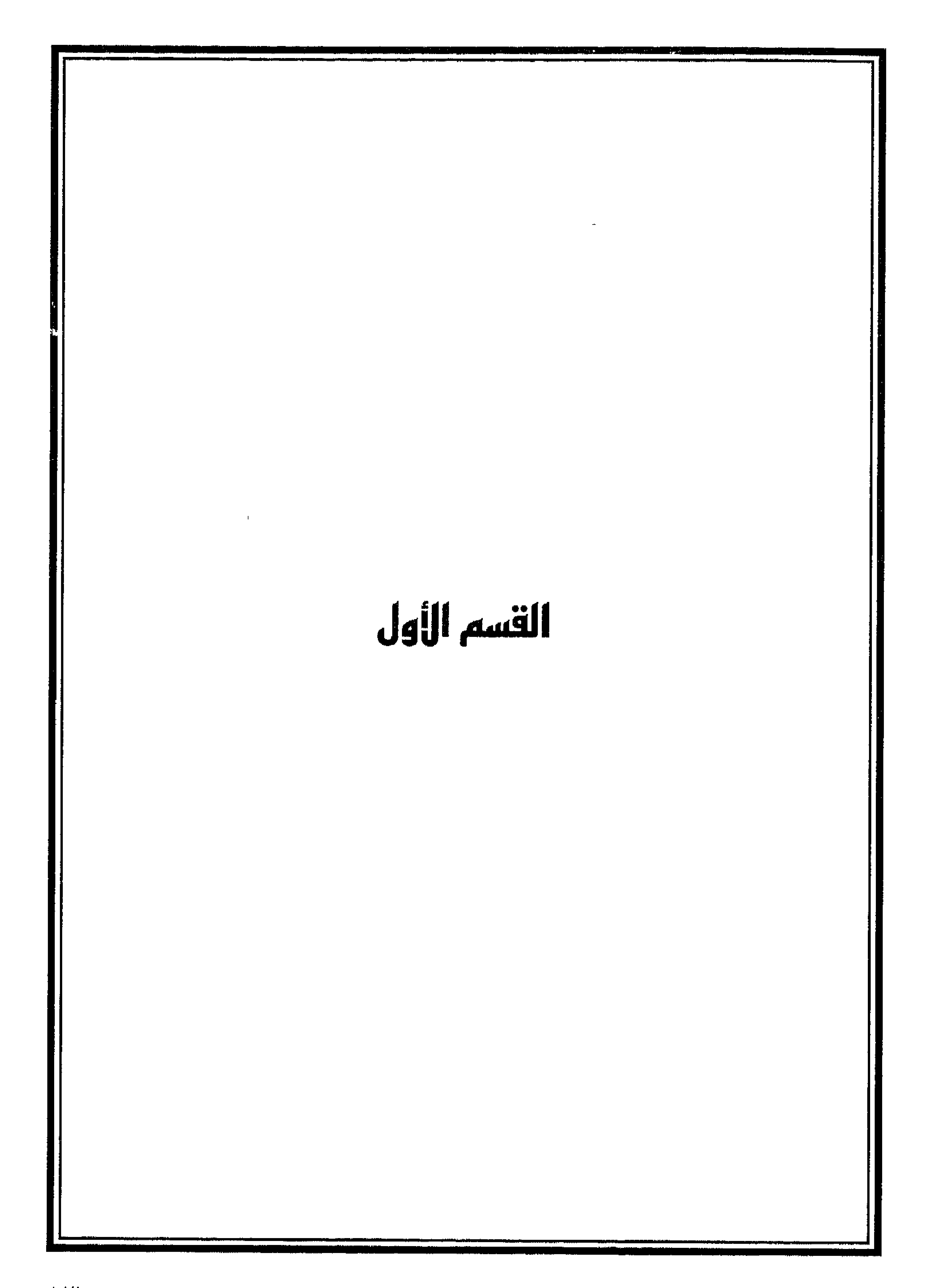
استغرق إعداد هذا البحث عامين كاملين لاستخلاص ما قدمته المراجع المتفرقة والمشاهدات الميدانية والحوار مع المتخصصين فى التاريخ والآثار . إنه محاولة لتنظيم

المعلومات الخاصة بالتراث مع التركيز على أوجه التشابه أو الاختلاف بين هذين الفنين ، حيث يرى المؤلف أن فهم هذه الجذور واستيعابها يمثل ضرورة ملحة للتوصل إلى معرفة مدى أثرها على المثَّالِينَ المعاصرين .

ورغم الأثر الكبير لفن التمثال الأوربى فى القرن العشرين على فن التمثال الحديث فى مصر وما بين النهرين [1] فإن المؤلف لم يتطرق لهذا الموضوع الذى يحتاج إلى بحث مستقل ، لكنه تطرق للفن الإغريقى والرومانى ـ وهما تراث النحت الأوربى المعاصر ـ فى أضيق الحدود لتوضيح العناصر المشتركة بمقارنتها بحضارة مختلفة . . وباعتبار وجود تأثير قديم للفن الإغريقى والرومانى على فن النحت فى مصر وما بين النهرين ، خلال الفترة الهلينية ثم البطلمية فى مصر والسلوقية فيما بين النهرين ، ثم الرومانية بعد ذلك . . فالمؤلف يتتبع تطور فن النحت والتشكيل المجسم حتى العصر الإسلامى . . وهو يرجو أن يكون قد نجح فى تحقيق إضافة متواضعة تنير الطريق للفنانين ودارسى النقد والتاريخ ، وكل من يتابعون الحركة الفنية العربية فى عالمنا المعاصر .

---

(١) وهو قد يفوق فى أثره الفنون القديمة عند عدد كبير من المثَّالين العرب ، بسبب توجه الدارسين لهذا الفن إلى البلادالأوربية .



القسم الأول

الفصـــل الأول
« التراث القديم نبع الأصـالة »

أعرق تراثين :

هناك مثل شعبى مصرى يقول (من ليس له قديم ، ليس له جديد) ومعنى هذا المثل أن قيام الجديد وازدهاره يعتمد بالدرجة الأولى على التراث القديم ، فهو الأساس والركيزة التى يقوم عليها الجديد .

وفى حوار مع المسيو « هنرى لانجلو » مدير سينماتيك باريس تعرض لموضوع العلاقة بين عالمية العمل الفنى وعلاقته بالطابع المحلى المستمد من التراث ، قال : إن أبرز مثل لدور التراث نلمسه فى تطور الفيلم المكسيكى حيث كانت نتائج الثورة المكسيكية نهضة فى جميع الفنون كالرسم والسينما وغيرها ، ولكن عندما انحسرت الثورة وقبض على أعظم رساميها (دييجو ريفيرا) وزملائه ، لم تعد هناك سينما مكسيكية المذاق . . فالثورة استلهمت فى فنها فن السكان الأصليين ، واعتبرته تراثاً للمكسيك الحديثة ، ولكن عندما هزمت الثورة ماتت هذه النظرة وأصبح الإنتاج الفنى المكسيكى بلا تراث ، ينقل ما حوله من أساليب معاصرة ، لهذا مات الفن المكسيكى واضمحل .

ونفس الأمر ينطبق على السينما الهندية التى لها تراث شبيه بالتراث المصرى ، أقصد تراثكم الفرعونى والعربى الذى من اجتماعهما يتحقق الطابع المصرى [١] .

فإذا كانت هذه النظرة لقيمة التراث ودوره فى الفن السينمائى الحديث ، وهو فن لم يظهر إلا فى القرن العشرين وليس له ـ كفن ـ تراثه التقليدى القديم . . فبالنسبة لفن النحت الذى يتمتع فى مصر وما بين النهرين بأعرق تراث قديم وأكثره شهرة وذيوعاً . فإنه

---

(١) حديث مع المؤلف نشر فى مجلة السينما العدد ٤١٣ فى يناير ١٩٧٠ صفحة ٣٠ .

يملك طبقاً لذلك إمكانات هائلة للتطور الأصيل كركيزة يقوم عليها البناء الفنى الحديث والمعاصر .

ولكن هذا التأثير والدفع فى اتجاه التميز والنجاح لا يتحقق تلقائياً . . ولكن بعد البحث والدراسة والفحص من أجل ربط هذا التراث بالفن الحديث كما فعلت المكسيك خلال ثورتها .

ولعل الدرس الذى نستفيدهُ من حالة الفن المكسيكى هو أن إمكانية التفوق والتميز والنجاح الفنى موجودة مع إمكانية الانتكاس والتدهور والفساد الفنى، جنباً إلى جنب ، وحسب تغير الظروف الاجتماعية التى يحيا فيها الفنان ويبدع .

وهذا يعنى أن انفتاح المستقبل أمام فنون البلاد ذات الحضارات العريقة هو القاعدة فى عصرنا الحاضر بينما التدهور والانتكاس هو الاستثناء . . بعكس تلك البلاد التى لا تتمتع بأى تراث حضارى قديم مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، التى تعمل على شراء التراث الأوربى والفنانين الأوربيين . ففى مثل حالات الولايات المتحدة واستراليا تكون القاعدة هى اختفاء النهضة الفنية ، والأعمال المخلوعة الجذور ذات الأثر العابر ، بينما الاستثناء هو ظهور فنان أو أعمال فنية متفوقة ، عميقة الأثر ، عالية القيمة . أما دور القوة الاقتصادية والتفوق الإعلامى فهى عوامل ذات تأثير مؤقت يزول مفعولها بزوال القوة والتفوق .

إن التراث هو واحد من أهم المنابع لإلهام الفنان المعاصر . . فهو سر الأصالة . . كما أن امتدادات الملامح القديمة فى الإنتاج الفنى الحديث هى التى تحقق الشخصية القومية المحلية ، كما أن الجوانب الموضوعية تجد طريقها ببساطة وتأخذ مكانتها كلما كان انشغال الفنان بالجوانب الشكلية أقل ، عندما يكون الفنان متمكناً من وسائله التقنية وعندما يمتلك المهارة .

ولا شك أن إبراز الجذور التاريخية لفنون النحت فى بلادنا العربية ـ باعتبار أن تراث مصر وما بين النهرين هو التراث الأعرق والأقدم لكل الأقطار العربية ـ يساعد على الحد من تأثير الاتجاهات القادمة من الغرب ، التى تجعل فنوننا تابعاً صغيراً بدلاً من أن تكون رافداً مؤثراً فى الثقافة العالمية .

ولا بد أن نستوعب الدرس والخبرة من تاريخ الفن فى الغرب فقد بدأت الحركة الفنية الحديثة مع « الكلاسيكية الجديدة » منذ قرنين من الزمان بانفتاح كبير على التراث الإنسانى بشكل عام وعلى الحضارات القديمة بشكل خاص (ابتداء من تراث الإغريق ، ثم الشرق الأقصى ، كاليابان والصين والهند ، حتى حضارات الشرق الأوسط القديمة فيما بين النهرين وفى مصر ، ثم فى أفريقيا بعد ذلك . . .) وقد تأثرت الفنون الحديثة فى أوربا بهذه الحضارات لما فيها من أصالة وقيم رفيعة كفيلة بإغناء المعرفة وتعميق المفاهيم الجمالية . وهذا الانفتاح الفكرى هو الذى أتاح لبعض الاتجاهات الحديثة فى الفن أن تصل إلى مستويات رائدة .

من هنا نجد اتساق منطق النقاد الغربيين فى انتقادهم للفنانين العرب الذين يقلدون جانباً من الاتجاهات الفنية الأوربية المعاصرة بغير فهم أو وعى بالقيم الجمالية وأهداف ما يقلدون .

صحيح أن الغرب وأكاديمياته الفنية هى التى يتخرج فيها معظم الفنانين العرب . . وصحيح أن وجه المعاصرة فى الفن (بمعناه الشائع حالياً) تتم صياغته فى الدول الأوربية وأمريكا . . وصحيح أنه من المستحيل تجاهل أثر المنجزات الفنية فى العالم الغربى . . فهى فى النهاية جزء هام ورئيسى ومؤثر فى الوطن العربى ، لكن القضية المطروحة فى هذا الشأن ليست إلغاء أثر الفنون المعاصرة والمهارات وأساليب التشكيل التى استحدثت والخامات الجديدة التى دخلت ميدان التشكيل . . وإنما هو تحقيق التوازن بين الأثر الخارجى والأثر المحلى على الفن . .

كيف نوقف حالة النفى والهجرة الفكرية الجماعية للفنانين العرب والمتمثلة فى عدم تمييز إنتاج معظمهم عن إنتاج الفن الغربى ؟؟ حتى اعتدنا سماع الصيحات التى ترتفع من حين لآخر من النقاد العرب والأجانب حول افتقار الفن العربى المعاصر للسمات الخاصة المميزة .

إن العالم لا يحترم التقليد مهما بلغت مهارته ، ولكنه يبجل الأصالة مهما شابها من قصور فى الأداء .

الفصـل الثـانى

« الإنسـان صـانع الحضـارة »

يختلف علماء الآثار حول : أيهما أقدم فى صناعة الحضارة : إنسان وادى النيل أم إنسان الرافدين ؟

وقيمة هذا الخلاف وضرورته من الناحية العلمية فى أنه يحفز كل فريق إلى بذل جهد أكبر وإلى المثابرة فى التنقيب والبحث من أجل إثبات وجهة نظره . . وبالطبع تتم خلال ذلك اكتشافات أثرية هامة .

وما يهمنا هو أصل سكان كل من وادى النيل والرافدين ، أما الأسبق فى بناء الحضارة فهو لن يصل بنا إلى شىء هام لسببين :

الأول أن فكرة الأسبق حضارياً تعتمد على فكرة « ميثولوجية » مؤداها أن الإنسان ظهر على وجه الأرض فى مكان واحد وانتشر منه إلى بقية أجزاء العالم . . بينما غيرت « نظرية النشوء والارتقاء » هذه الفكرة واعتبرت أن الجنس البشرى فى جميع أنحاء العالم انتقل فى وقت واحد إلى المرحلة الإنسانية بعد تاريخ طويل موغل فى القدم عاشته البشرية فى المرحلة الحيوانية .

والسبب الثانى أنه فى الوقت الذى عولجت فيه الآثار المصرية بطريقة « الكربون ١٤ » وغيرها من وسائل الكشف عن عمر الآثار القديمة نجد أن هذه الأساليب العلمية لم يعمم تطبيقها حتى الآن على الآثار فيما بين النهرين . والمقارنة بينهما لا تصح إلا بعد تعميم هذه الأساليب العلمية فى العراق التى لم تستخدم إلا وسيلة « الطبقات الجيولوجية » فى تحديد عمر الآثار .

ومن الثابت تاريخياً « أن المبادرتين العظميين للنزوح إلى وادى النيل وإلى وادى دجلة

والفرات حدثتا فى آن واحد تقريباً ، وأنه من غير المجدى المناقشة فى أى من الحضارتين المصرية أم السومرية كانت السباقة ، أو أى منهما كان لها الأثر الأكبر على المدنية الراهنة ، إن هاتين الحضارتين كانتا كفرسى رهان ، حازتا كلتاهما قصب السبق فى الأهمية والمكانة التاريخية » (ملوش ـ قصة الحضارة فى سومر وبابل ـ ترجمة عطا صبرى طبعة ١٩٧١ صفحة ١٨) .

إن اكتشاف الزراعة حدث فى وقت واحد على ضفاف الأنهار لكن ظروف مصر المناخية وظروف البيئة جعلت سكان النيل يتقدمون فى الزراعة عن غيرهم .

« فلما كانت البذرة تسقط دائماً على الأرض حيثما وجدت النباتات ثم تنمو ، فيكون ذلك درساً فى مبادىء الزراعة ، فالمحتمل أن يكون نثر البذر بيد الإنسان ، وإنباتها قد نشأ مستقلاً فى أكثر من مكان واحد ، وإذا كان الأمر كذلك فلعل أول زراعة استنبتها المصريون ليست أولى تجارب الزراعة فى العالم ولكنها كانت دون رابطة بالماضى ، تجربة مستقلة وتكراراً لما أجرى من قبل فى أماكن أخرى فى ظروف مغايرة .

أما أن تكون الدراية بإنبات الحبوب مستمدة من الخارج فأمر غير محتمل وإن كان لا يستبعد كلية ، فربما كان الصيادون « الباليوليثيون » على اتصال بأهل لهم فى الشمال ، أو لعلهم هم أنفسهم وصلوا فى تجوالهم شمالاً إلى فلسطين وسوريا ، إذ أن شمال شرقى مصر هو الجهة التى نشأت فيها الحضارات القديمة الأخرى .

ولكن الأرجح هو أن المصريين كانوا أول من مارس الزراعة ، إذ لا توجد الظروف المواتية فى أى مكان آخر فى العالم كما توجد فى مصر ، ففيضان النيل (الذى يبدأ حوالى أول يولية ويهبط فى نوفمبر) وبعد انتهاء فصل الصيف ينمو الحب النابت ـ طبيعياً كان أو مزروعاً ـ وهكذا تستطيع النباتات الصغيرة أن تعيش وتنمو لخلاصها من حرارة الصيف المميتة . أما فى بلاد ما بين النهرين فيكون قدوم مياه فيضاه نهرى « الفرات ودجلة » وهبوطهما متقدمين على فيضان النيل ، ولذلك تكون الأحوال فى تلك البلاد أقل ملاءمة للزراعة عنها فى مصر لأن حرارة الصيف هناك تلفح الغروس الصغيرة كلما نبتت فتميتها (الفريد لوكاس ـ المواد والصناعات عند قدماء المصريين ـ ترجمة الدكتور زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم ـ صفحة ٧٣٨ ، ٧٣٩) .

أصل سكان وادى النيل

(أ) حاميون من الصحراء الأفريقية :

فى عام ١٩٥٧ قام « هنرى لوت » على رأس حملة من أربعة رسامين ومصور متجهين إلى الجنوب الغربى من ليبيا حيث تقع هضبة « التاسيلى » بين بحار الرمال العظمى للصحراء الأفريقية الكبرى ـ فى منطقة على الحدود الليبية الجزائرية ـ . . . استطاعت البعثة أن تسجل ٨٠٠ لوحة تصل مساحتها إلى ١٥ ألف قدم مربع . . من على مساحة من الأرض الوعرة القاسية قدرها ٤٥ ألف ميل مربع . . وقد قامت بهذا العمل خلال ٦ أشهر .

ويرجع عمر هذه اللوحات إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة خلت (شكل ١) . . . ولقد استطاع العلماء بواسطة قراءة هذه الرسوم أن يعرفوا أنه كانت هناك حياة اجتماعية فى قلب الصحراء . . وجدت وعاشت قبل ظهور الحضارات القديمة بآلاف السنين . . ومن أغرب ما وجدوه هذا التشابه الشديد بين بعض الرسوم فى كهوف « التاسيلى » وتلك الموجودة فى وادى النيل والمنقوشة على المعابد الفرعونية . . وقد آثار هذا التشابه الكثير من الأسئلة حول علاقة « التاسيليين » القدماء بالحضارة الفرعونية وهل كان لهم دور فيها أم لا ؟ . حتى ظهر الرأى القائل بأنهم هم الذين مهدوا لها عندما هاجروا إلى وادى النيل بعد أن زحف الجفاف على الصحراء حاملين معهم خبراتهم فى صناعة الأوانى وأدوات القتال واستئناس الحيوان .

لم تبدأ الحياة الإنسانية إذن على ضفاف الأنهار وإنما فى الكهوف وسط المراعى ، عندما انتقل الإنسان من آكل للعشب إلى صيادٍ آكل للحوم والعشب ، ومن الجماعة إلى المجتمع ، فى بداية فترة الدفء التالية للعصر الجليدى الرابع وقبل أن يزداد الدفء فيحول المراعى إلى صحارى ويتفرق الحاميون سكان « التاسيلى » وما حولها إلى وديان الأنهار ومناطق الأمطار فى شمال أفريقيا وعلى ضفاف النيل وأواسط أفريقيا .



شكل رقم (١)

من الرسوم الصخرية على هضبة « تاسيلى » الجرداء بالصحراء الكبرى (بين الجزائر وليبيا) هل عاش أجداد الفراعنة هنا ثم جاءوا إلى مصر عندما حل الجفاف فى الصحراء؟

ويؤكد « هنرى برستيد » فكرة الأصل الأفريقى لسكان وادى النيل فى كتابه « فجر الضمير » فيقول :

وفى منتصف العصر الحجرى القديم بدأ انحسار المطر ، فحل الجفاف العظيم الذى حول هضبة شمال أفريقيا الخصبة إلى تلك البيداء الشاسعة التى نسميها الآن « الصحراء العظمى » . ولقد كانت العوامل الجيولوجية تعد منذ زمن بعيد موطناً جديداً أكثر ملاءمة وأحسن موقعاً لصيادى العصر الحجرى فى الركن الشمالى الشرقى من أفريقيا .

فهناك كان منخفض عظيم فى أفريقيا الحارة يمتد عبر الصحراء إلى الركن الجنوبى الشرقى من البحر المتوسط ، وهو ممر خصب منبطح زاخر بالأعشاب النضرة وبحيوان أفريقيا الداخلية مما أعطى صيادى العصر الحجرى مأوى لا تنفد موارده فى موقعٍ لا مثيل له من الأمن والحماية من الدخلاء المغيرين .

ولا بد أن حيوانات أفريقيا الشمالية الشرقية ـ بعد أن طردها من الهضبة تناقص الطعام المستمر عندما أصبحت النباتات قليلة جداً لا تكفى دفع غائلة الجوع وحفظ الحياة ـ قد لجأت إلى شواطىء النهر العظيم عند الجزء السفلى من وادى النيل فجعلت منه مرتعاً للصيد منقطع النظير ،وجنة الخلد هذه الواقعة فى الجزء الجنوبى السفلى من وادى النيل والتى نسميها الآن مصر كانت تجذب إليها أحياناً منذ البداية صيادى العصر الحجرى الذين كانوا يسكنون هضبة شمال أفريقيا ، ولكن لما اضطرهم الجفاف فى النهاية إلى اقتفاء حيوان الصيد فى هذا الاتجاه بدأوا يتخذون وادى النيل الضيق موطناً مختاراً لهم . (ترجمة سليم حسن ـ صفحة ٢٧) .

يؤكد نفس الرأى المؤرخ « الكسندر شارف » فى كتابه « تاريخ مصر من فجر التاريخ حتى إنشاء مدينة الإسكندرية » . موضحاً أن مصر العليا أقدم بكثير من مصر السفلى ، وأنها كانت آهلة بالسكان قبل الجزء الشمالى ولكنه يعلن أنه ليس باستطاعتنا أن نحكم على الجنس البشرى الذى كان يسكنها نظراً لعدم العثور مطلقاً على هياكل عظمية للإنسان الذى عاش فيها أثناء العصر الحجرى القديم .

ويتفق معه فى نفس الرأى عالم المصريات « جان يويوت » فى كتابه « مصر الفرعونية » .

(ب) حاميون امتزجوا بالساميين :

وهناك رأى يتفق مع تلك الآراء فى الأصول الأولى لسكان مصر الأقدمين ، وإن كان يرى أن هناك هجرات سامية نزحت من فلسطين وسارت بمحاذاة البحر الأحمر حتى القصير ومن هناك وصلت إلى وادى النيل عن طريق وادى الحمامات وامتزجت بالعنصر الحامى . . ولكن هذا الرأى يصح فى عصر متأخر نسبياً بعد أن استقر السكان الأصليون وأصبحت لهم تقاليدهم المميزة وحضارتهم الأكثر تقدماً بحيث تمتص وتذيب كل الهجرات التالية . . إن الهجرات السامية إلى وادى النيل جاءت فى مرحلة متأخرة من العصر الحجرى الجديد وامتزجت بالسكان الأصليين . . ويتبنى هذا الرأى الفنان الراحل عزت مصطفى فى كتابه « قصة الفن التشكيلى » ويعرض هذا الرأى بأسلوبه الإنشائى فيقول :

« اندفع المصرى من الغابة العذراء التى طالما زينت جبين الصحراء بنباتاتها وأشجارها وحيواناتها وطيورها ، ثم أجدبت بعدما طرأ على مناخها من تغيرات حبست عنها مياه الأمطار . . فاندفع الإنسان فى هجرات متتالية من الأرض الحمراء « دشرت » إلى أرض وادى النيل السوداء « كمت » حيث يفيض عليها النهر ـ منذ أبعد الأجيال ـ بمائه المحمل بالتبر كل عام بانتظام ، فأحال بسواعد المصريين الأول سواد الأرض إلى جنة خضراء .

ترى من أى عنصر هذا المصرى ؟

إنه على الأرجح من العنصر الحامى الذى بقى محتفظاً بصفاته الأفريقية حتى وقع له النسب بالعنصر السامى ـ حيث نزلت القبائل السامية إلى دلتا النيل عن طريق برزخ السويس ـ أو من نقطة أخرى بمحاذاة النيل عند القصير ـ فامتزجت بالسكان الأصليين ، وأصبح شعب الوادى يجمع بذلك بين خصائص الطبيعة الأفريقية والآسيوية » . (صفحة ٢١) .

(جـ) حاميون جاءوا من بلاد بونت :

لكن « آلان شورتر » يبدى رأياً آخر هو أن أصل المصريين جاء من بلاد « بونت » مكان الصومال الحالى ، ويقول فى كتابه « الحياة اليومية فى مصر القديمة » :

« كان سكان مصر فى عصر ما قبل التاريخ من المجموعة الحامية التى يرجع إليها كذلك النوبيون فى هاتيك العصور وهم يختلفون اختلافاً بيناً عن الزنوج الذين لم يتخطوا شمالاً خط الاستواء . ويضيف بأنه إلى الغرب كان يوجد الليبيون وهم شعب فاتح البشرة ، وأما الشرق فعدد من قبائل الصحراء ، وأما إلى الشمال والشرق فكان ساميو فلسطين وبلاد العرب . ويظهر أن المصريين اعتقدوا فى عصور متأخرة أنهم أتوا أصلاً من « بونت » وهى الإقليم الأفريقى الذى كان على اتصال بمصر طوال تاريخها ، والذى ربما يقابل بلاد الصومال اليوم . وهناك وجه شبه كبير بين أهل « بونت » كما يظهرون على الآثار المصرية وبين المصريين أنفسهم . ومن المحتمل أن مصريى ما قبل الأسرات وجدوا طريقهم من الجنوب مارين بشاطىء البحر الأحمر وداخلين إلى مصر عن طريق وادى الحمامات ومن هناك انتشروا كذلك جنوباً فى النوبة » . (ترجمة د . نجيب ميخائيل ـ صفحة ١٠ ، ١١) .

ويؤيد هذا الرأى الدكتور « نجيب ميخائيل إبراهيم » فى كتاب « محيط الفنون » مع تحفظ يتعلق بالتفرقة بين سكان الصعيد وسكان الدلتا عندما يقول : « . . . . فأهل الصعيد أقرب إلى الأفريقيين ، أما أهل الدلتا ففيهم ملامح جيرانهم الآسيويين » . (صفحة ١٩) .

(د) سكان مصر الأوائل مجهولو الأصل :

يحمل هذا الرأى العلماء الذين يرفضون الاستنتاجات والشواهد ولا يرضون بالآثار المادية بديلاً . . فيقول « الفريد لوكاس » مؤلف كتاب « المواد والصناعات عند قدماء المصريين » الذى لا يتعرض للأصول التى نزح منها إلى مصر سكان وادى النيل فى العصر الحجرى القديم وإنما يقتصر فقط على ما عثر عليه من آثار ، مؤكداً أنه « لم تكتشف فى مصر حتى الآن بقايا متحجرة للإنسان الأول . وأقدم شاهد على أن الإنسان سكن وادى النيل هو بعض أسلحة وأدوات من حجر (ولا سيما حجر الصوان) عثر على كميات كبيرة منها فى أنحاء شتى من البلاد ، وبها استطاع أربابها أن يصيدوا وأن يقاتلوا . وهذا هو كل ما عرف عنهم ، إذ لم يعثر على مساكنهم ولا على مقابرهم إن كان هناك شىء منها ، وهؤلاء المصريون الأول الذين يكتنفهم الغموض يسمون شعب العصر الحجرى

القـديـم (الباليوليتى) ، وقد كانوا صيادين فحسب ، يتبعون الحيوانات التى يقتاتون بها حيثما اتجهت فى الخلاء ، أى أنهم كانوا جامعين للطعام لا منتجين له . وعاشوا على الصيد وعلى الثمار والبذور والجذور البرية والنباتات التى وجدوها . وجاء من بعدهم مباشرة مصريو العصر الحجرى الحديث (النيوليتى) » . (صفحة ٧) .

كما أن دليل المتحف المصرى بالقاهرة يتخذ نفس الموقف المتحفظ فى تحديد أصل السلالات التى سكنت وادى النيل عندما يؤكد فى مقدمته أنه « من المحال أن يتحدد بدقة نسبة العناصر المختلفة ، التى ساعدت على تكوين السكان الذين تطوروا إلى الجنس المصرى » .

ويظهر أن مصر كانت تتألف من قبائل مختلفة الجنس واللغة والعقيدة وكثيراً ما كانت تناضل بعضها بعضا حتى اقتسمت البلاد فيما بينها . (طبعة ١٩٦٩ صفحة ١) .

ويتبنى هذا الرأى « جان يويوت » وإن كان يتوصل إلى أن سكان مصر الأوائل هم نتاج عملية امتزاج بين هجرات متعددة الأصول استقرت فى هذه البقعة فى عصر ما قبل التاريخ مؤكداً « أن الأدلة الجزئية التى فى متناول عالم الأجناس واللازمة لإصدار حكم عن الأصول البشرية لقدماء المصريين ، وهى الجماجم والهياكل العظمية وصور الإنسان على آثار ما قبل التاريخ ، وعناصر اللغة ، وأوجه التقارب بين السلالات ، إن تلك الأدلة ـ وإن تنوعت ـ فهى تسمح بتأكيد أن السلالة المصرية هى نتاج عملية تهجين بالغة القدم ، وأن الرجال المصريين فى مقابر « جبانة منف » وفلاحى اليوم يشكلون فى مجموعهم نموذجاً بشرياً مشتركاً ، ومن ثم يحق لنا أن نتحدث عن وجود سلالة مصرية متميزة : القامة متوسطة ، والجسم قوى ، والأنف عريض ومستقيم والشفتان غليظتان ، والشعر مجعد أسود ، والبشرة تختلف درجة سمرتها باختلاف خط العرض ، ولم يتغير أصل السلالة المصرية تغيراً ملموساً بفعل الهجرات التاريخية من الهكسوس الساميين ، إلى الإغريق والعرب ، إلى استجلاب أسرى الزنوج والليبيين والآسيويين فى الدولة الحديثة على ضفاف النيل ، ثم إقامة الحاميات الأجنبية أيام الفرس . لقد تشكلت هذه السلالة فى عصور « نقادة » بامتزاج سلالات سوداء مع وافدين بيض جدد من حوض البحر الأبيض المتوسط أطلق

عليها اسم الحاميين وأخيراً الامتزاج بالساميين ، ويستخلص من ذلك أنه من الخطأ اعتبار المدنية الفرعونية مدنية البحر المتوسط أو مدنية أفريقية أو مدنية سامية أو حامية ، سوداء أو بيضاء ، فالمدنية المصرية نتاج للصفات الخاصة بالأجناس المختلفة التى انصهرت فى وادى النيل ، ولأفكار تلك الأجناس وفنونها وقدرتها على الخلق .

لا شك أن الضرورة التى أملت التجمع من أجل الحصول على أكبر فائدة من الأرض والمياه بالرى والصرف الواسع النطاق كانت تلك الضرورة أهم العوامل التى أدت إلى انصهار القبائل الزراعية المستقرة فى وحدات إقليمية كبيرة نسبياً » . (مصر الفرعونية - ترجمة سعد زهران صفحة ٢٥ و ٢٦) .

ولعل هذا الرأى الأخير هو أكثر الآراء قبولاً لأن هذا الوادى الخصب ظل فاتحاً ذراعيه لكل هجرات الصيادين والرعاة خلال تغير مناخ المناطق المحيطة من مراع خضراء إلى صحارى قاحلة .

أصل سكان الرافدين

يذكر الدكتور « فرج بصمجى » فى كتاب « كنوز المتحف العراقى » أن أقدم المواقع الأثرية فى العراق توجد فى محافظة كركوك فى الشمال ، ويرجع تاريخها إلى ١٠٠,٠٠٠ (مائة ألف سنة) مضت . وأن المتحف يضم آثاراً أقل منها قدماً وجدت فى محافظة السليمانية ، ثم هناك محتويات « كهف شنايدر » حيث عثر على هيكل عظمى كامل الجمجمة لإنسان « نياندرتال » الذى يرجع تاريخه إلى ٤٠ ألف سنة مضت . ويستخلص من هذا أن مختلف الأطوار المعروفة التى مر بها الجنس البشرى وجدت فى شمال العراق . .

ومعظم هذه الآثار يقدر تاريخها على أساس الطبقات الجيولوجية المتتابعة حيث نجد أن آثار الإنسان الأحدث تنتشر جنوباً ، بينما تقتصر آثار الإنسان الأقدم على المناطق الشمالية مما يدل على أن سكان الرافدين انتشروا ببطء خلال آلاف السنين من الشمال حيث الجبال والكهوف والأمطار المنتظمة ، إلى الوسط حيث الجفاف والأمطار غير المنتظمة ثم المستنقعات والأحراش فى الجنوب قرب شط العرب .

ويبدو أن بعض علماء الآثار وتاريخ الفن لا يهتمون كثيراً بأصل الإنسان الذى سكن المنطقة فيبدأون بالآثار الفنية كالأوانى الفخارية والأدوات البدائية والدمى . . والدكتورة نعمت إسماعيل علام فى كتابها « فنون الشرق الأوسط القديم » تتحدث عن أقدم الآثار التى عثر عليها فى بلاد النهرين وترجع إلى حوالى ٦٠٠٠ ق م حيث عثر على أوان فخارية بدائية وأدوات حجرية لقبائل سكنت المنطقة الشمالية فى ذلك التاريخ فى بلدتى جارجو Jarjo (تبعد ٣٥ ك . م . شرقى كركوك) وحسونة Hassona (قرب الموصل) . كما عثر فى هاتين القريتين على دمى يمثل بعضها نساء بدينات . (صفحة ١١) .

والواقع أن المسألة التى لم تحسم حتى الآن هى أصل السومريين الذين أقاموا حضارتهم العظيمة فى نفس الوقت الذى قامت فيه حضارة الدولة القديمة فى مصر الفرعونية (الألف الرابع والألف الثالث قبل الميلاد) وهم بناة أول شكل حضارى حقيقى فى العراق . ويقول « ملوش » فى كتابه « قصة الحضارة فى سومر وبابل » :

« لقد كان السومريون يقطنون فى بادىء أمرهم جبال زاغروس وكردستان ، يأوون إلى كهوفها ومغاراها ويقتاتون بجذور نباتها وثمار أشجارها ولحوم ما يتمكنون من صيده من حيواناتها كغيرهم من الأقوام . ولكنهم لم يكتفوا بحياتهم البدائية تلك بعد أن اكتشفوا الزراعة وتربية الدواجن والأغنام ، فصاروا يتطلعون إلى السهول المجاورة وخاصة سهل شنعار حيث الأراضى خصبة ممهدة للزراعة ، والمياه وفيرة ، وإذا ما توفر خصب الأرض وماء السقى تترعرع الزراعة وتنمو ، وتزدهر الحضارة وتسمو » . (صفحة ٤) .

أما الدكتورة نعمت إسماعيل علام فتذكر أنهم مجهولو الأصل وتؤكد أن السومريين أتوا من آسيا واستقروا فى دلتا الفرات .

لكن الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه عن « الفن العراقى » يورد الآراء المختلفة حول أصل السومريين دون أن يؤيد أى رأى منها عندما يقول :

« ولا يزال التاريخ عاجزاً إلى اليوم عن أن يقول كلمته الأخيرة عن أصل السومريين والسلالة البشرية التى ينتمون إليها أو عن الطريق الذى اجتازوه إلى تلك البلاد . فمن قائل : إنهم انحدروا إلى تلك المنطقة من آسيا الوسطى ، ومن قائل : إنهم هبطوا إليها من القوقاز أو أرمينية مخترقين أرض الجزيرة من الشمال غير مجاوزين فى سيرهم مجرى دجلة والفرات . ويستدل القائلون بهذا الرأى على رأيهم بما وجدوا فى أشور وغيرها من مظاهر وشواهد تتفق والثقافة الأولى لأولئك القوم النازحين .

وترى بعض الأساطير أنهم نزحوا إليها من مصر أو غيرها من الأقطار عابرين البحر ، وكان مدخلهم إليها الخليج العربى ، ثم اتجهوا شمالاً مع النهرين من مصبهما إلى حيث ينبعان .

ويذهب بعض المؤرخين إلى أنهم قد يكونون من التبت قصدوا تلك البلاد من الشرق ، ثم يربطون ما بين العيلاميين والدرافيديين سكان الهند القدامى ، ويستدلون على صفتهم بما وجدوه فى لغة السومريين من تراكيب كثيرة تشبه التراكيب التبتية القديمة . ومع ذلك فقد يكون السومريون منحدرين من سلالة العصر الحجرى الحديث ، نزحوا إلى دلتا العراق من جباله وهضابه الشمالية » . (صفحة ١١) .

وهناك بحث شيق يؤيد ويدعم وجهة النظر الأخيرة التى أوردها الدكتور ثروت عكاشة ، وهى أن السومريين انحدروا من سلالة العصر الحجرى الحديث ، وأنهم نزحوا إلى دلتا الرافدين من جبال العراق وهضابه الشمالية .

وصاحب هذا البحث هو الدكتور فوزى رشيد مدير المتحف العراقى ، وقد نشره فى مجلة سومر ، تحت عنوان « حركة تحريرية فى فترة عصور ما قبل التاريخ ، وعلاقتها بالفن السومرى » (من صفحة ٧١ حتى ٨٢) .

فى هذا البحث يبدأ الكاتب بالتحفظات الضرورية قبل تقديم نظرية تستند إلى شواهد وقرائن مع قلة الأدلة وانعدام الوثائق ، لأنه يتعرض لمرحلة موغلة فى القدم سبقت الكتابة . وقد حفزه إلى وضع هذا البحث تلك المكتشفات المتتالية فى تل الصوان (قرب مدينة سامراء فى وسط العراق) وما حوته من دمى حجرية ظهرت فى الآثار العراقية لأول مرة ـ باقى الدمى المكتشفة فى المناطق الأخرى طينية أو فخارية ـ بعض دمى تل الصوان نسائية وبعضها الآخر لرجال ، وبالإضافة إلى هذين النوعين من الدمى فقد عثر بكثرة فى الموقع على آثار حجرية تشبه العضو الذكرى للرجل ، وقد فسرت هذه الآثار فى حينه على أنها رمز الخصوبة .

كانت الحضارات التى سادت فى الأقسام الشمالية من العراق حضارات زراعية تعتمد فى إنتاجها بصورة رئيسية على المطر ، فكانت العبادة الرئيسية فى تلك المناطق ذات الأمطار الفصلية الكافية هى تقديس فكرة الخصوبة ، ورمز هذه العبادة هى الإلـهة الأم باعتبارها العنصر الوحيد المنتج للحياة بين الجنس البشرى . ولكن بتزايد السكان وزحفهم جنوباً إلى العراق الأوسط حيث الأمطار الفصلية متذبذبة الكمية مما يسبب القحط بعض السنوات فقد بدأت مشكلة الطعام وكفايته تحتل مكاناً بارزاً فى تفكير الناس وتنافس فكرة الخصوبة وتدفع البعض إلى التفكير فى عبادة ظواهر الطبيعة كبديل لإلـهة الخصب .

لقد أدى نقص الغذاء إلى وأد البنات لاتقاء الجوع وتحديد النسل ، وهناك من يعتقدون أن دمية الإلهة الأم كانت توضع فى قبور الموءودات (ثبت أن معظم الدمى فى قبور أطفال وبالطبع ليس من المؤكد أن كلهن إناث) . . وأدى نقص الإناث فى المجتمع إلى نظام تعدد

الأزواج (وفى ملحمة جلجامش يعير جلجامش عشتار بما فعلته بأزواجها السبعة مما يؤكد وجود نظام تعدد الأزواج فى العصور القديمة فى « ما بين النهرين ») .

لهذا بدأت حركة تحررية فى ظل عبادة الأم رمز الخصوبة تنادى بعبادة مظاهر الطبيعة ، ولاقت اضطهاداً شديداً فى الجزء الأوسط من العراق وأدى ظهورها فى نفس الوقت إلى ادخال تعديلات على ديانة عبادة الأم منها إضافة الأب وعضوه التناسلى رمز الخصوبة لاجتذاب الرجال للتمسك بالعبادة القديمة ، فانتهى الأمر بهروب المضطهدين إلى مناطق المستنقعات الشمالية حيث دلتا الرافدين ومعهم بعض عبدة الإلـهة الأم الذين هاجروا بسبب تزايد السكان ، وهناك أقاموا مملكتهم السومرية الأولى حيث ظهر أول شكل من أشكال المعابد فى تراث العراق القديم .

(كانت هذه هى خلاصة بحث الدكتور فوزى رشيد الذى نشر معظمه فى ١٩٧٣ ثم تبين بعض الإضافات المدعمة لفكرته وذكرها للمؤلف شفاهة ١٩٧٦) .

الجنس السامى فى « ما بين النهرين » :

ظهر فى حوالى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد عامل جديد تفوق على عامل الصراع بين مدينة وأخرى من المدن السومرية هو الصراع بين عنصر وعنصر ، ويقول « ملرش » :

« . . . لقد أخذ يتوافد على المناطق الشمالية من أراضى « ما بين النهرين » قوة أشد بأساً وأقوى مراساً من السومريين ، وهم من عنصر سامى ، ذلك العنصر الذى يمثله حالياً العرب واليهود ، وكان هؤلاء القوم الغازون يدعون « الأكاديون » . » (قصة الحضارة فى سومر وبابل ـ صفحة ٤٤) .

لقد كان « الأكاديون » يمثلون أول امتزاج بين الجنس السامى والجنس السومرى ثم كونوا فيما بعد اتحاداً بين سومر وأكاد فى مواجهة « الكوتيين » ، تلك القبائل الشرسة التى جاءت من الشمال والتى أطلق عليها السومريون اسم « أفاعى التلال » .

لكن الدولة السومرية الثانية تعرضت مرة أخرى لغزوة جاءت من الصحراء الغربية ، من البدو الذين يسمون العموريين ، ثم غزوة أخرى من البلاد الجبلية الواقعة فى الشرق المسماة حالياً بإيران حيث كان يقطن قوم يسمون العيلاميين .

وقد تسبب موقع نهرى دجلة والفرات الجغرافى والحدود المفتوحة فى التعرض لغزوات متتالية ومختلفة حتى لم يعد هناك جنس واحد يواصل الحياة على تلك الأرض .

كان الحيثيون والميتانيون تغلب عليهم الشقرة ، وموطنهم الأصلى فى شمال البحر الأسود وبحر قزوين . وهناك تمتد أراضٍ شاسعة صالحة للرعى وهى مثالية لرعى الخيول . وكان يقطن تلك الأراضى بعض القبائل الرحل ، يعتمدون فى قوتهم على لحم وحليب الخيل التى كانوا قد روضوها . وبمرور الزمان أخذوا يستعملون الخيل لجر مركباتهم . ولقد ازدهرت حياة هؤلاء الناس ، ولكنهم فى بعض الأحيان كانت تنطلق منهم هجرات نحو الجنوب بسبب حدوث قحط أو عوارض جوية أخرى فأخذ سيل هجرتهم نحو الجنوب يستمر كوباء من الجراد ، كان هؤلاء فصيلة من الآريين أو بكلمة أصح من الناطقين بلغات آرية يغلب عليهم اللون الأبيض والشعر الفاتح .

ويمكن أن يقال نفس الشيء ولكن بشكل مختلف نوعاً عن امتزاج الأجناس التى تعاقبت هجراتها وغزواتها إلى مصر . . ومن أشهرها غزوة الهكسوس الذين يعتقد أنهم ساميون . . ولكن خريطة « الهلال الخصيب » الذى يبدأ من رأس الخليج العربى عند مصب دجلة والفرات وينتهى فى مصر الوسطى يوضح كيف امتزجت حضارات الشرق الأدنى فى العصور التالية للعصر السومرى فى العراق والدولة القديمة فى مصر . . وكتب التاريخ مليئة بأشكال الاتصال المختلفة التى تمت بطرق مختلفة حتى اتخذت شكل الزيجات الملكية فى عصر الدولة الحديثة فى مصر مع البابليين فى العراق .

وليس معنى هذا أن الحضارتين اندمجتا نتيجة لهذا الاتصال ، وكونتا فى النهاية حضارة واحدة ممتزجة ، على العكس احتفظت كل منهما بخصائصها وأثرت الواحدة فى الأخرى من جوانب تتعلق بالإعجاب أو الرفض لمنجزات الأخرى الحضارية ، واستمرار النمو المستقل لخصائص كل حضارة إلى أن جاء الفتح الإسلامى وحقق الغزو العربى للمنطقة الوحدة السياسية ثم وحدة اللغة وما ترتب على ذلك من تغيير جذرى فى خط التطور الحضارى والفنى للمنطقة كلها .

الفصـل الثالـث

محاولة تعريف فن التمثـال

بعد محاولة التعرف على صناع الحضارة القديمة فى مصر وما بين النهرين سنحاول البحث عن تعريف لفن التمثال وأشكاله المختلفة الموجودة فى التراث ، قبل أن نتابع تطور هذا الفن والتغيرات التى طرأت عليه ودوره فى كل مرحلة من المراحل التاريخية فى هاتين الحضارتين الزراعيتين العظميين :

* * *

« النحت » هو فن يتعامل مع الكتل والفراغات والأحجام . . والتمثال أول وأهم شروطه أن تكون له كتلة مجسمة . . فهو يختلف عن فنون الرسم والحفر والتصوير فى أن تلك مسطحة تحقق التجسيم عن طريق خداع البصر بالظل والنور والمنظور . أما النحت فهو يتعامل مع التجسيم تعاملاً مباشراً .

والتمثال إما أن يكون ملوناً أو باللون الطبيعى للخامة المنحوت فيها العمل الفنى ، وقد عرف تلوين التماثيل منذ أكثر من ٥ آلاف عام فى مصر ، وهناك تماثيل من الدولة القديمة فى مصر (٢٦٠٠ قبل الميلاد) من الحجر الجيرى الملون مثل تمثال « رع حتب وزوجته نفرت» (شكل رقم ٢) ، كما عثر فيما بين النهرين على تماثيل ملونة مصنوعة من الفخار ومضافاً إليها القار ، ويرجع تاريخها إلى الألف الرابع قبل الميلاد مثل تماثيل الإلـهة الأم السومرية (شكل رقم ٣) .

ويختلف النحت عن العمارة فى أن العمارة رغم أنها مجسمة وتتعامل مع الكتل والحجوم إلا أن أحد شروطها أن تكون صالحة لاستعمال الإنسان ، وتعتبر العمارة فناً جيداً إذا تمكن مصممها أن يجعلها ناجحة وظيفياً وفى نفس الوقت لها شكل جميل مريح للنظر ، ومعبراً عن الهدف من إقامتها ، ولهذا فإن العمارة الجيدة تقترب من النحت .



شكل رقم (٢)

تمثال « رع حتب وزوجته نفرت » من الدولة القديمة فى مصر (٢٦٠٠ق . م) وهو من الحجر الجيرى الملون ـ من المتحف المصرى بالقاهرة .



شكل رقم (٣)

تمثال « الإلـهة الأم السومرية » صنع حوالى (٤٠٠٠ ق . م) وعثر عليه فى « أور » بالعراق ، وهو من الفخار ، والشَّعْرُ من مادة مضافة هى القار ـ من المتحف العراقى فى بغداد .

والفنان صانع التماثيل يسمى « مثال » . . وينقسم المثالون إلى فئتين رئيسيتين ، المثّالون النحاتون ، والمثّالون البناؤون .

الفئة الأولى هى التى تنحت تماثيلها مباشرة فى الخامات الصلبة كالأحجار ، وكان هذا النوع هو السائد فى الحضارات القديمة عند المصريين القدماء وحضارة ما بين النهرين وعند الإغريق والرومان . .

وقد عبر « مايكل أنجلو » عن هذه الطريقة فى صناعة التماثيل بقوله : « إن الشكل النهائى للتمثال المصقول الكامل يتراءى لى وأنا أتأمل قطعة الرخام الخام ، وأحس أن مهمتى تنحصر فى نزع القشرة الخارجية التى تخفيه وتغطيه . . فأنا أحفر فى الحجر لاستخراج الجمال الكامن فى أعماقه » . (شكل رقم ٤) .

إن هذه الطريقة فى صناعة التماثيل تتطلب تخطيطاً كاملاً للعمل قبل بدئه فليست هناك أية فرصة لتصحيح ضربة أزميل طائشة . . كما أن الشكل كله يجب أن يكون من البداية داخل حدود قطعة الحجر الغفل ، فليس هناك مجال لإضافة يد ممدودة أو خصلة شعر بارزة أو ساق مفرودة خارج نطاق الكتلة الأصلية للحجر . . بينما عند نحت التمثال فى الخشب يمكن إضافة ذراع أو ساق بطريقة التعشيق مع استخدام الغراء .

أما الفئة الثانية فهى فئة المثالين البنائين . . التى تقيم تماثيلها بخامة رخوة مثل الصلصال أو البلاستسين أو ما أشبه . وتبنى تماثيلها بإحدى هذه الخامات مستخدمة الإضافة والحذف حتى يكتمل التمثال ويتخذ شكله النهائى . بعد ذلك يتم طبعه على قالب من الجبس ، ويصب فيه الجبس أو أى خامة مشابهة ، وقد يجهز ليكون الصب فى خامة معدنية كالبرونز أو الألومنيوم ، فيخرج التمثال من خامة صلبة مطابقة للتمثال الذى بناه المثال .

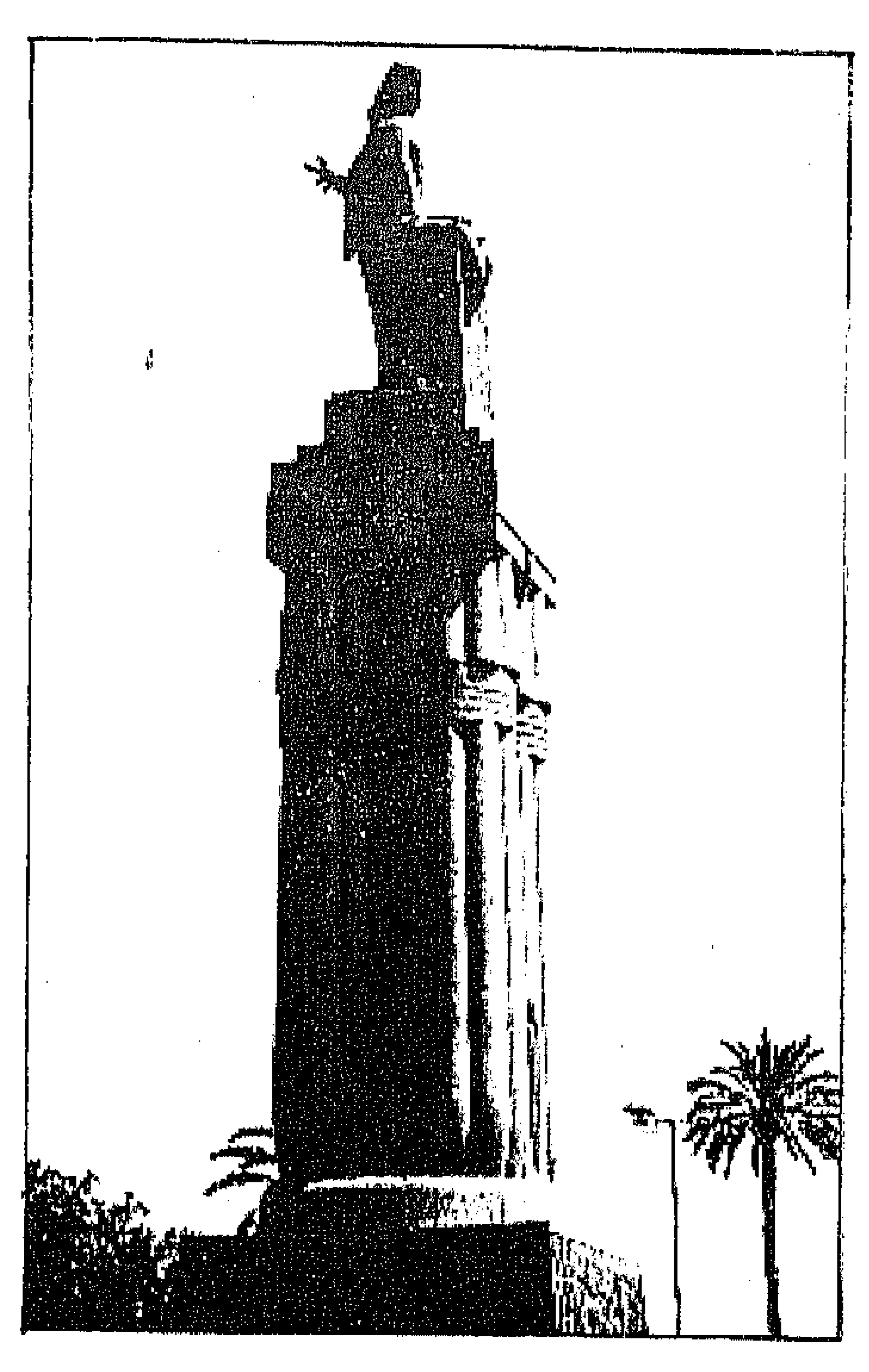
وقد بنى المثال الراحل « مختار » تمثالى « سعد زغلول » المقامين بالقاهرة والإسكندرية والمنفذين فى خامة البرونز بهذه الطريقة . (شكل رقم ٥) .

وهناك مثّالون يبنون تماثيلهم من الجبس مباشرة ، جزءاً بعد جزء ، وهى طريقة تتيح



شكل رقم (٤)

تمثال « موسى » لمايكل أنجلو ، من عصر النهضة بإيطاليا ـ من مدينة روما .



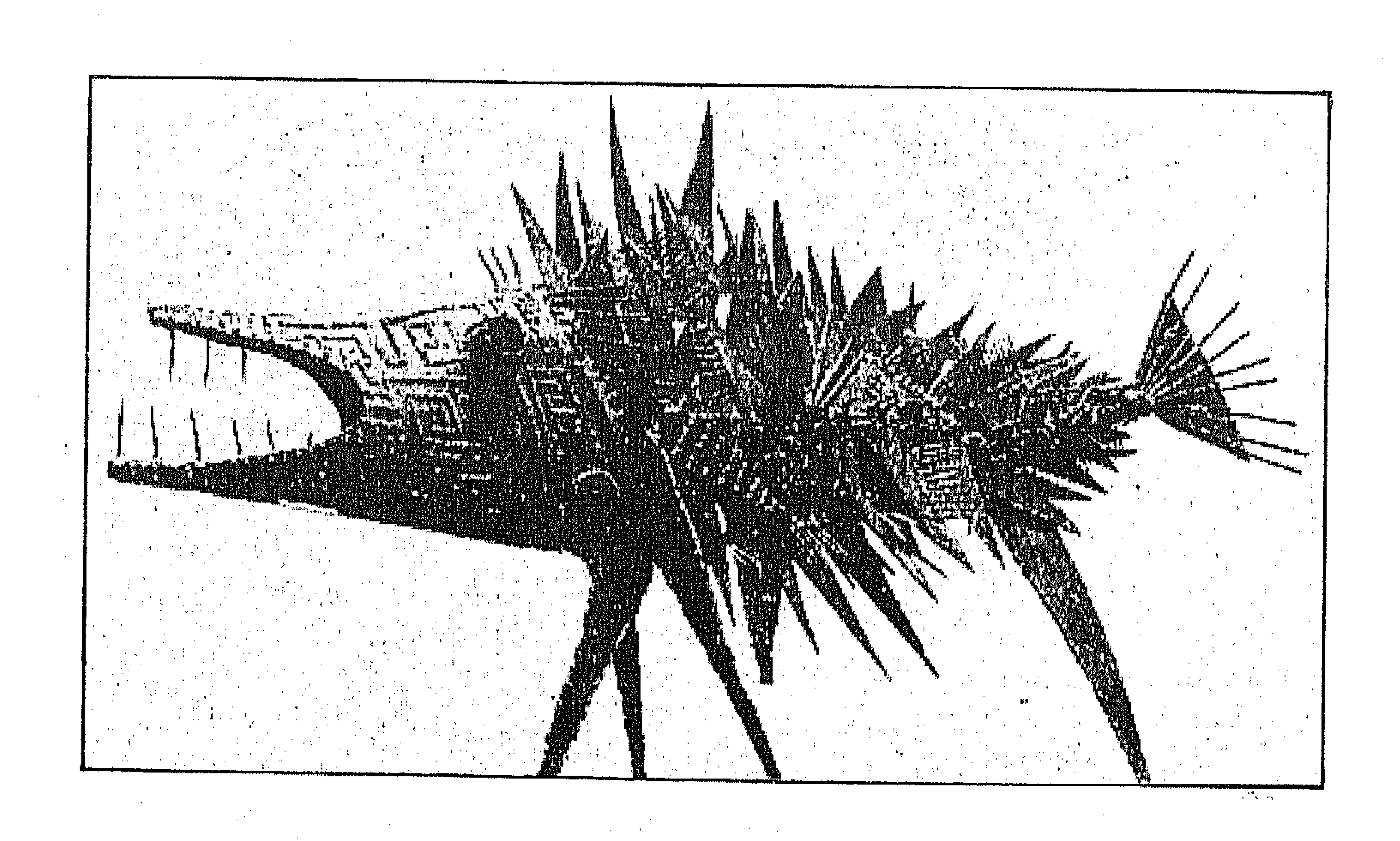
شكل رقم (٥)

تمثال « سعد زغلول » بالقاهرة للمثال المصرى « محمود مختار » ـ مقام أمام كوبرى قصر النيل ، ومنفذ بخامة البرونز على قاعدة من الجرانيت « الوردى » .

للفنان أن يستخدم الخامة النهائية للتمثال أثناء بنائه ، وتتيح له فى نفس الوقت فرصة الحذف والإضافة .

وقد تعددت فى عصرنا الحاضر الخامات التى تقام منها التماثيل ، منها الفخار والخزف وخامات البلاستيك والفايبر جلاس والحديد وغيرها .

وقد اشتهر الفنان الراحل صلاح عبد الكريم (من مصر) من خلال تماثيله التى يقوم بتشكيلها من نفايات الحديد (الخردة) وذلك بلحامها بلهب الأكسجين أو لحام الكهرباء . . وهذا النوع ينتمى أيضاً إلى النحت البنائى . (شكل رقم ٦) .



شكل رقم (٦)

تمثال « السمكة » للفنان « صلاح عبد الكريم » من النحت البنائى وهو مكون من نفايات الحديد الملحوم بلهب الأكسجين . . من مقتنيات وزارة الثقافة بالقاهرة .

النحت على السطوح المنبسطة (الريلييف)

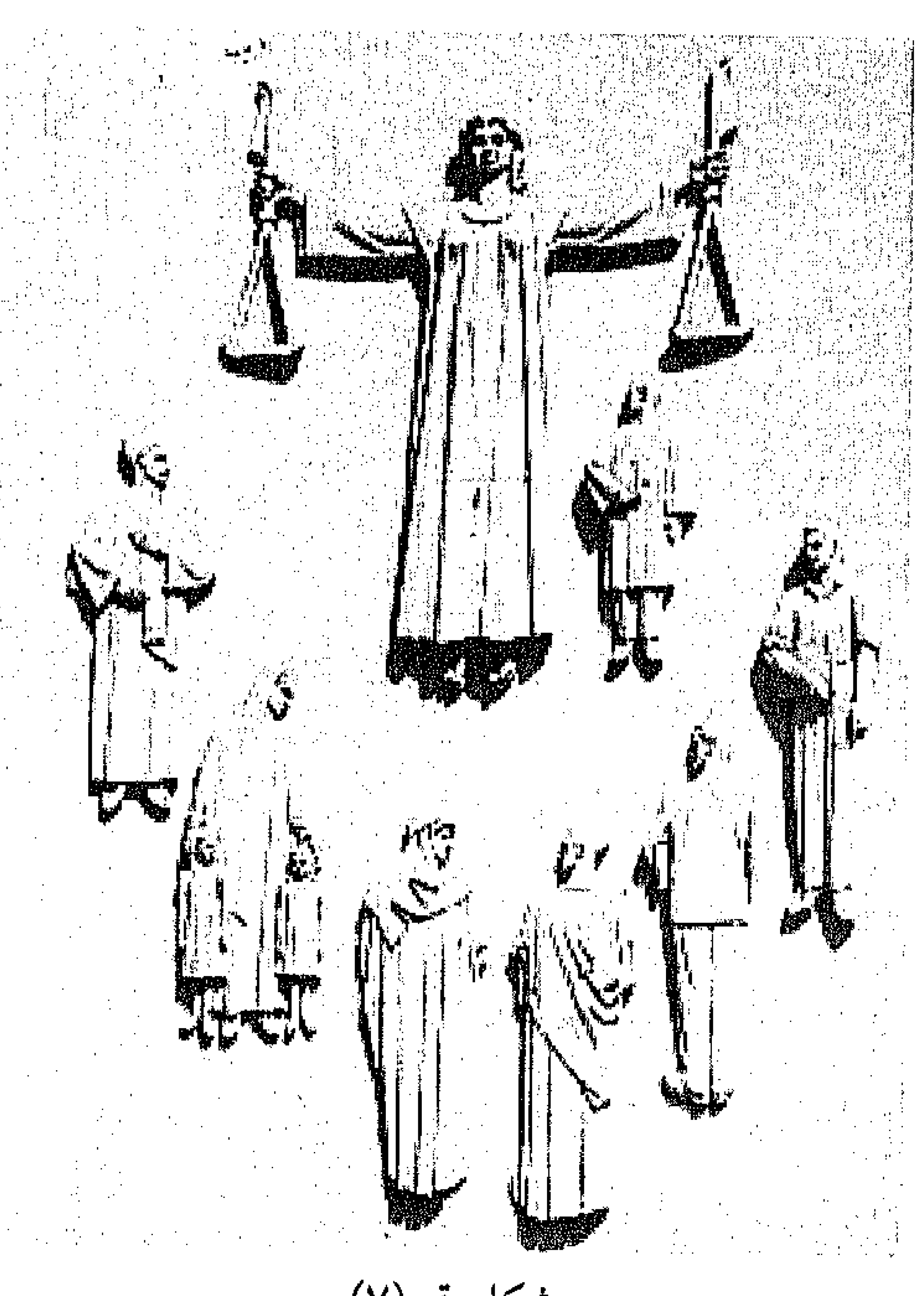
ليست كل التماثيل كاملة التجسيم لترى من جميع الجهات ، فهناك نوع من النحت يرى من جانب واحد ؛ لأن الفنان يقوم بتجسيم العناصر على سطح منبسط . . وهذا النوع من النحت يطلق عليه (تجاوزاً) اسم « النحت البارز » وهى تسمية غير دقيقية ؛ لأن هناك نوعاً غير بارز هو النحت الغائر . . ولكن التعبير الشائع يسمى كل أنواع النحت على السطوح المنبسطة باسم النحت البارز .

ويتمتع النحت على السطوح المنبسطة بحرية فى التشكيل لا يتمتع بها النحت الكامل التجسيم، وتتركز هذه الحرية فى قدرة المثال على تشكيل العناصر منفصلة تماماً عن بعضها، وهو من هذه الزاوية يقترب جداً من التصوير الزيتى إذ يعتمد على الرسم ويستخدم الظل والنور وما يحققه الغائر والبارز من اختلافات فى درجات الظلال كبديل للتلوين والتظليل فى الرسم .

والنحت على السطوح المنبسطة لا يشترط مسطحاً مستوياً أفقياً ، فأحياناً يكون السطح مقعراً أو محدباً وفقاً لشكل السطح الذى تنحت عليه . . والنحت البارز على واجهة مبنى مجمع المحاكم بشارع الجلاء بالقاهرة للفنان « صادق محمد » تم تنفيذه على سطح مقعر (شكل رقم ٧) . . بينما النحت البارز على واجهة مبنى الغرفة التجارية بميدان الفلكى للمثال فتحى محمود ، يتحدب فى منطقة منه ليلتف مغطياً زاوية المبنى . (شكل رقم ٨) .

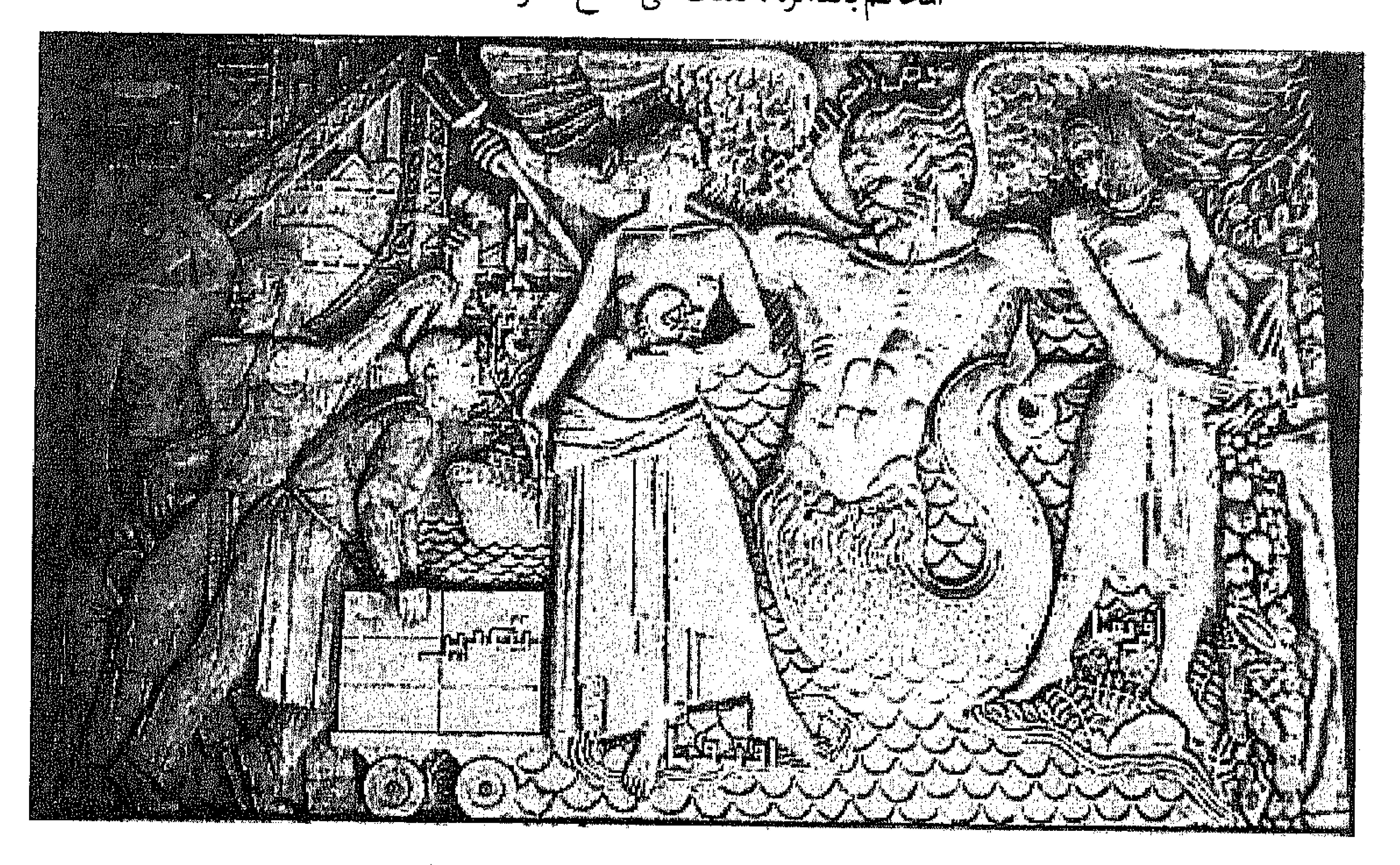
وهناك ثلاثة أنواع من النحت على السطوح المنبسطة :

الأول : هو النحت شديد البروز ، وفيه تتخذ العناصر والمشخصات شكلاً يكاد يقترب من التجسيم الكامل للعناصر ، وإن كان يلتصق بالسطح المنبسط الذى يضم هذه



شكل رقم (٧)

لوحة نحت بارز تعبر عن « العدالة »
للفنان « صادق محمد » على مبنى مجمع
المحاكم بالقاهرة ، نفذت على سطح مقعر .



شكل رقم (٨)

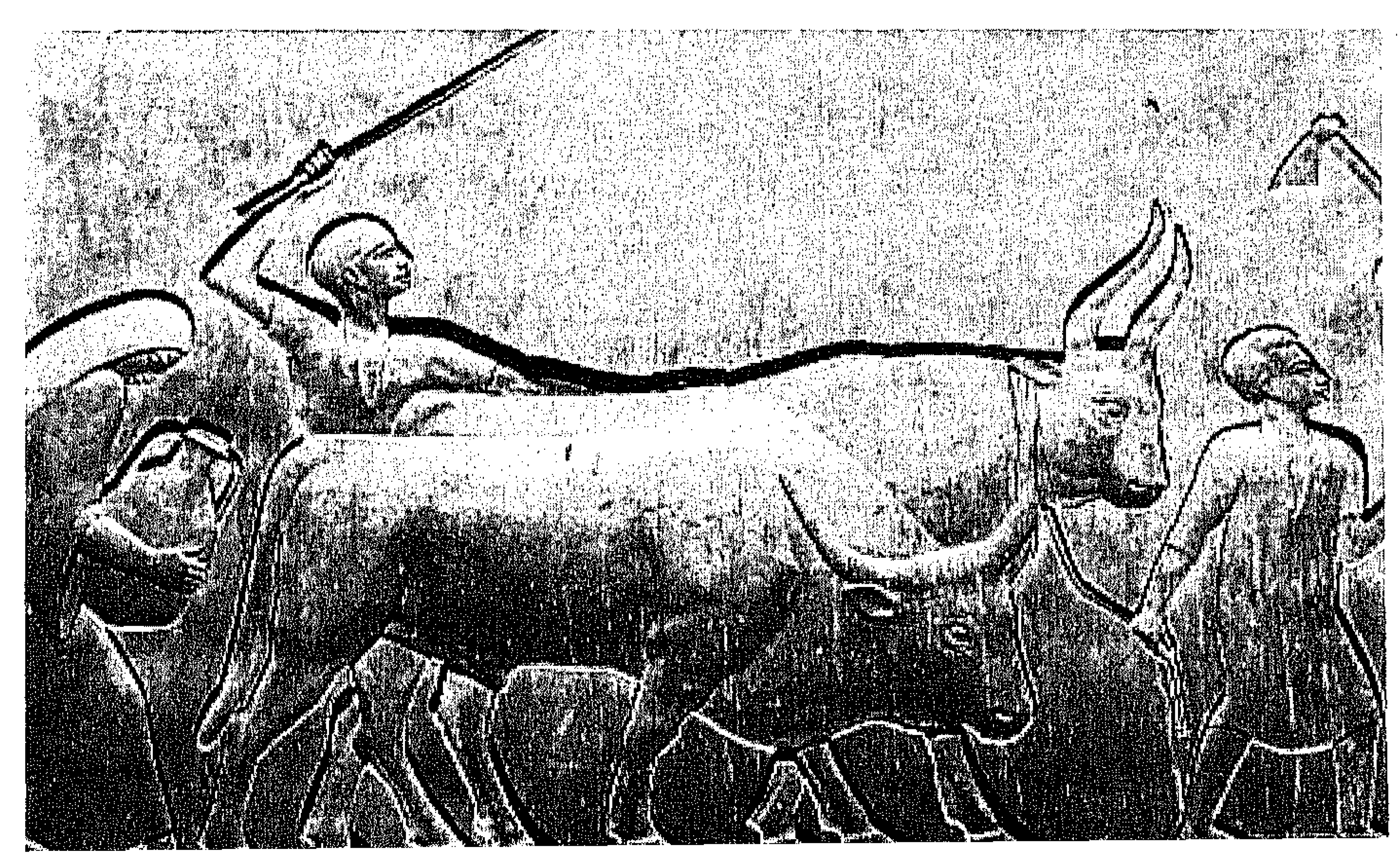
جزء من النحت البارز للفنان المصرى « فتحى محمود » على مبنى الغرفة التجارية بالقاهرة ،
وهو من النوع الشديد البروز الذى يتحدَّبُ فى بعض المناطق ليغطى زاوية المبنى .

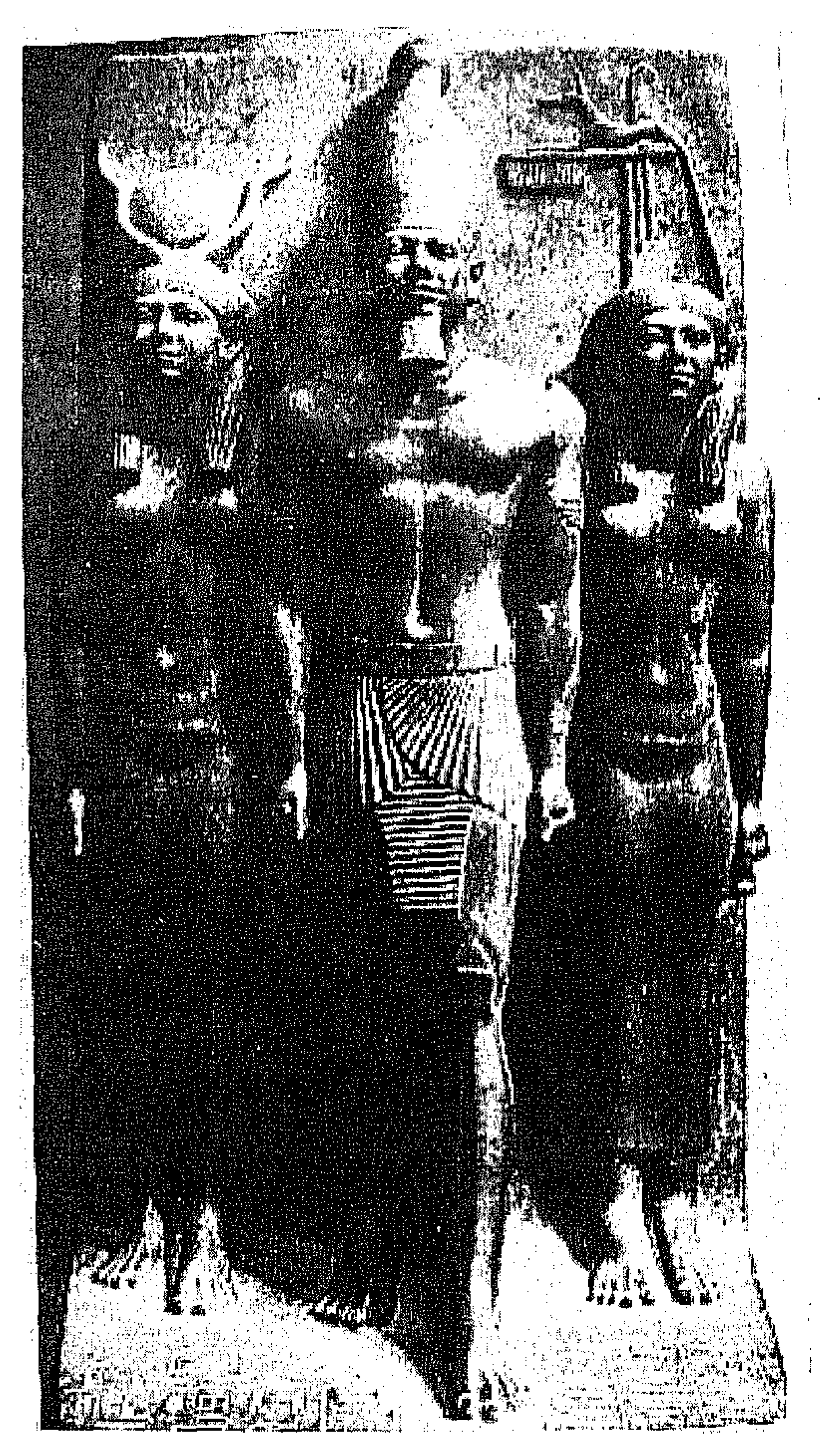
العناصر ويربط بينها ، ومثال ذلك فى الفن المصرى القديم تماثيل « منقرع » الثلاثية الأشخاص التى كان يبلغ عددها ٤٢ قطعة لم نعثر منها إلا على أربع ، ظهر الملك فى ثلاث منها واقفاً فى الوسط بين الإلـهة حتحور فى جانب « وممثلة الإقليم » فى الجانب الآخر . وهى تسمى خطأ تماثيل ، وربما كان السبب أنها مستقلة عن مبانى المعابد التى كانت مثبتة فيها ، ولكنها رغم هذا الاستقلال عن الجدران الثابتة فهى نحت شديد البروز يكاد يكون كامل الاستدارة . (شكل رقم ٩) .

الثانى : النحت البارز الذى تبدو فيه الأشكال كما لو كانت رسماً على السطح ولكنه يرتفع عنه بطريقة متدرجة بما لا يزيد عن بوصة واحدة ، ويعالج المثال تشكيل عناصر النحت البارز باستدارات وانحناءات تجعلها تبـدو للناظر كما لو كانت كاملة الاسـتدارة . (شكل رقم ١٠) .

الثالث : النحت الغائر ، وفيه يبدو السطح الخلفى وراء الأشكال والعناصر مرتفعاً وقد يزيد أو يساوى أعلى مستوى تصل إليه تلك العناصر . . ويمكن تمييزه بسهولة بواسطة ذلك القطع الرأسى عند مناطق اتصال النحت بالخلفية المرتفعة بينما تتدرج الأشكال فى استداراتها لتبـدو مجسـمة . وهكذا يتخـذ الفراغ أهمية تزيد على أهمية الأشكال من الناحية الشكلية ، والمثال المتوفر لدينا لهذا النوع من النحت الغائر هو المجموعة المنفذة على قاعدة تمثال سعد زغلول بأرض الجزيرة بالقاهرة للمثال محمود مختار . (شكل رقم ١١) .

شكل رقم (١١) : نحت غائر من المجموعة المنفذة على قاعدة تمثال سعد زغلول بالقاهرة للفنان « محمود مختار» ـ ترك الفنان الخلفية بنفس ارتفاعها الأصلى ، ونهش الحجر حيث جسم العناصر .



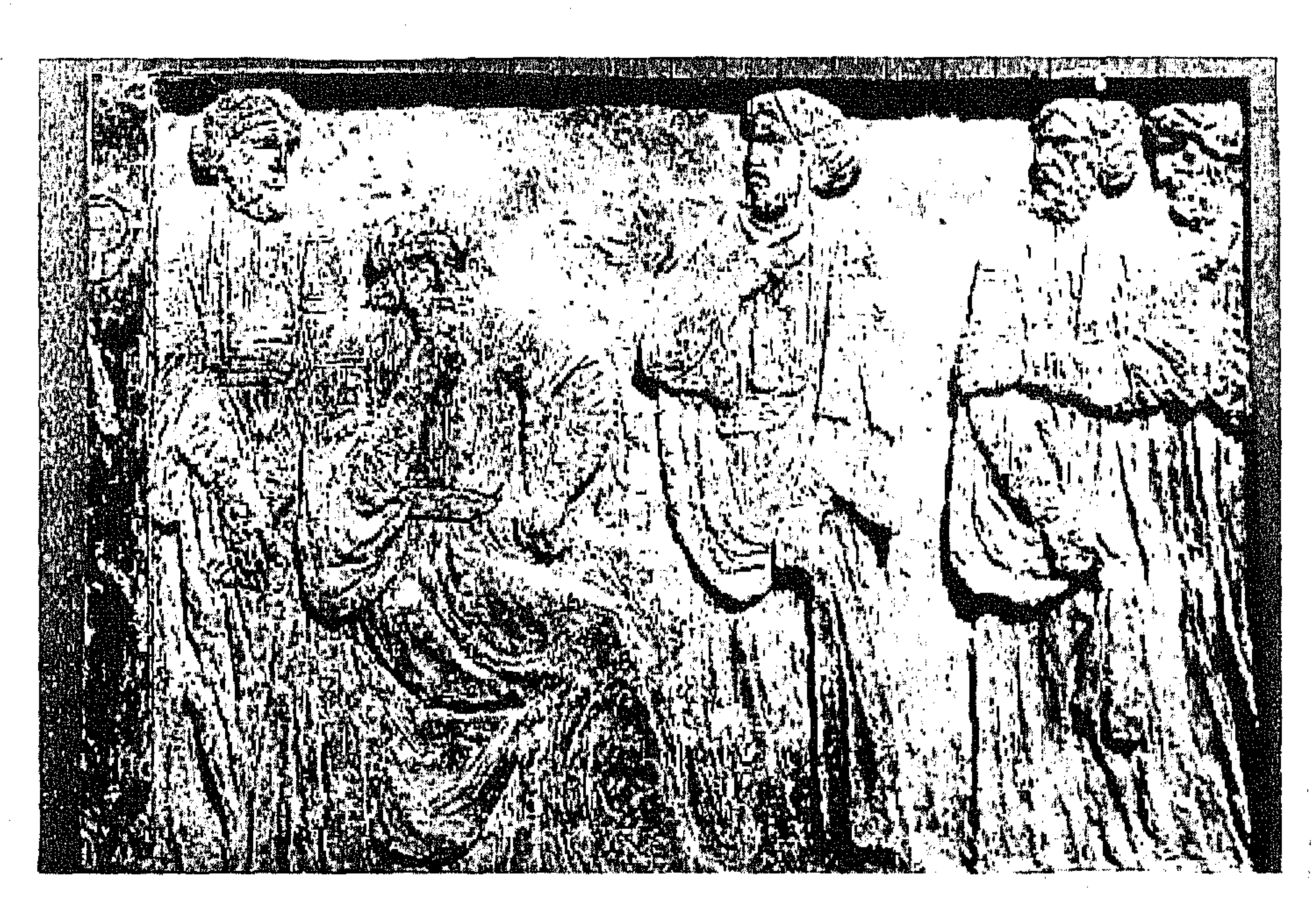


شكل رقم (٩)

أحد التماثيل الثلاثية للملك « منكاورع » بانى الهرم الثالث بالجيزة ويظهر بين « حاتحور » و «ممثلة الإقليم» ، إنه فى الحقيقة نحت شديد البروز يكاد يكون كامل الاستدارة .

شكل رقم (١٠)

نحت بارز على قاعة تمثال « أبو نواس » بمدينة بغداد للفنان العراقى « إسماعيل فتاح ترك » وهو من النحت القليل البروز .



الفن الصرحى (مونيمنتال)

تعتبر الصرحية أو الشموخ فى الفن صفة من الصفات التى ينشدها الفنان . . فالعمل الشامخ أعمق أثراً من الأعمال (الصغيرة) وأقدر على التأثير فى الناس لأجيال متتالية . .

والصرحية ليست من صفات أعمال « الفنون الجميلة » العظيمة فقط وإنما تمتد إلى كل الفنون الأخرى .

وفى فن التمثال نجد أن هناك مثّالين معاصرين يتجهون إلى نحت أو إقامة تماثيل تزيينية يمكن أن نطلق عليها اسم (بيبلوهات) . والتمثال التزيينى يستخدم فى إنتاجه شتى المواد ، ومع هذا فإن أكثرها ملاءمة لهذا النوع من النحت هو العاج والأبنوس والخشب والخزف . . ونلاحظ أن الكثير من أعمال النحت فى مصر وما بين النهرين قديماً كانت غير صرحية مثل دمى الإلـهة الأم التى كانت تستخدم كتميمة توضع فى القبور راقدة بجوار الميت خلال حقبة العبيد . (شكل رقم٣) ، وكذلك التماثيل التى كان يضعها المصريون القدماء فى المقابر مع الموتى .

والتماثيل غير الصرحية تصلح تماماً للعرض فى الأماكن المغلقة داخل المبانى والمتاحف ، وهى لا تكون متصلة بالبناء . وتماثيل رؤوس الأشخاص وكذلك التماثيل النصفية (البورتريه) هى من هذا النوع غير الصرحى . .

وقد يندهش البعض إذا علم أن معظم التماثيل الإغريقية والرومانية ، وكذلك تماثيل « مايكل أنجلو » فى عصر النهضة الأوربية ، كانت من الفن الإنسانى ، ومعظمها لا تتوفر فيه شروط النحت الصرحى . (شكل رقم ٤) وإن كان من بينها ما يمكن اعتباره صرحياً .

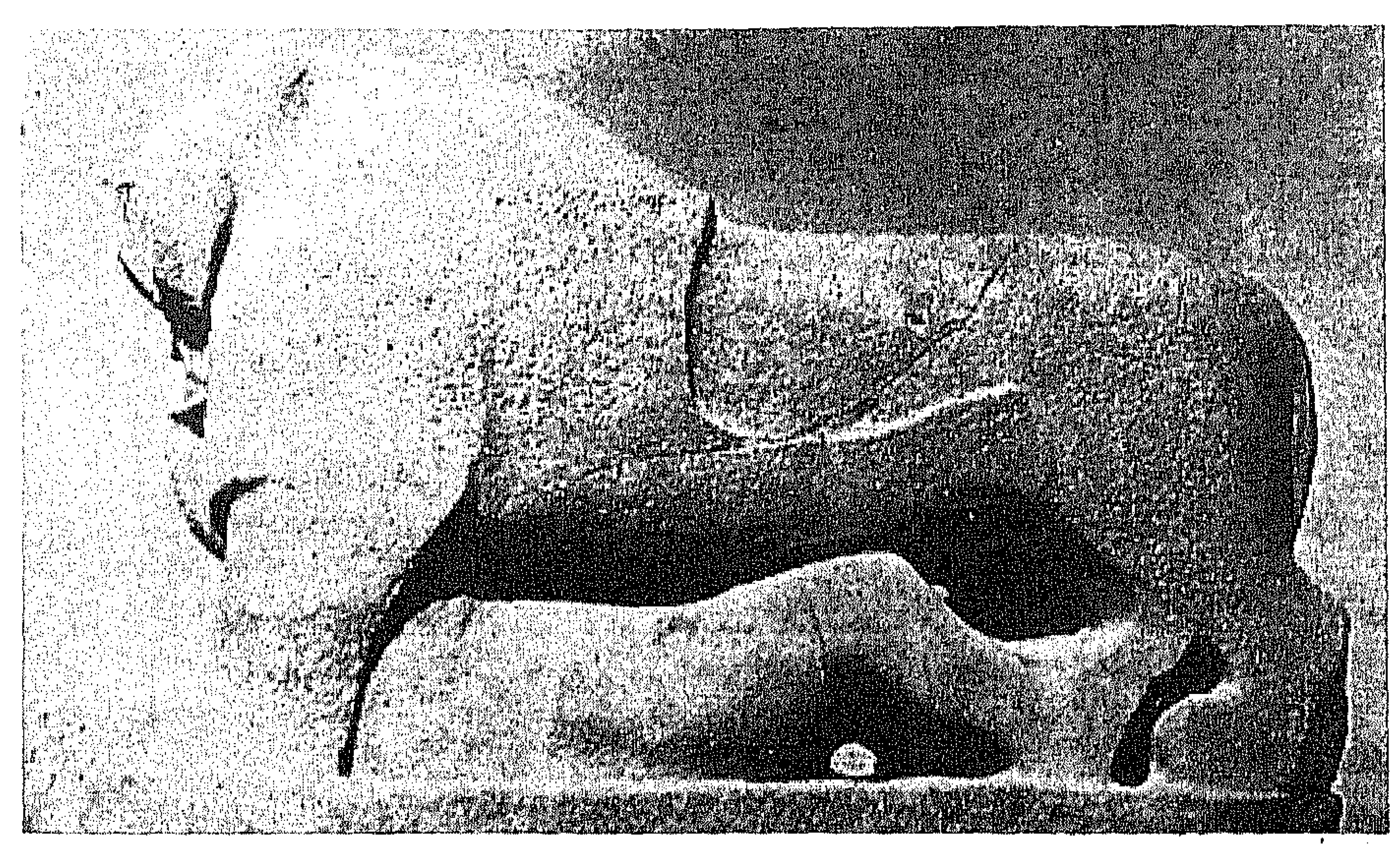
شكل رقم (١٢)

تمثال رمسيس الثانى من الجرانيت الوردى بميدان محطة السكة الحديد الرئيسية بالقاهرة . تولى إقامته وترميمه عام ١٩٥٤ الفنان الراحل « أحمد عثمان » .



شكل رقم (١٣)

تمثال أسد بابل بالعراق . من الفن البابلى الحديث . . هل يرمز إلى حماية الأسد للشعب البابلى ؟ أم يرمز إلى قدرة الأسد على قهر الأمم المعادية ؟



أما العمارة الصرحية فلم تكن هى طابع العمارة عند اليونانيين القدامى . . وسميت فنونهم وعمارتهم (بالإنسانية) تمييزاً لها عن الفنون الفرعونية والأشورية ذات الصفة الصرحية الشامخة وتتحقق بتوافر أربعة شروط :

الأول : الفن الصرحى يشعر الإنسان أمامه بالإعجاز وبأنه أكبر منه وأضخم وأعظم لأنه تجسيد للقوى الغيبية والقدرية التى يعجز عن مواجهتها ولا تتطلب الا الايمان . .

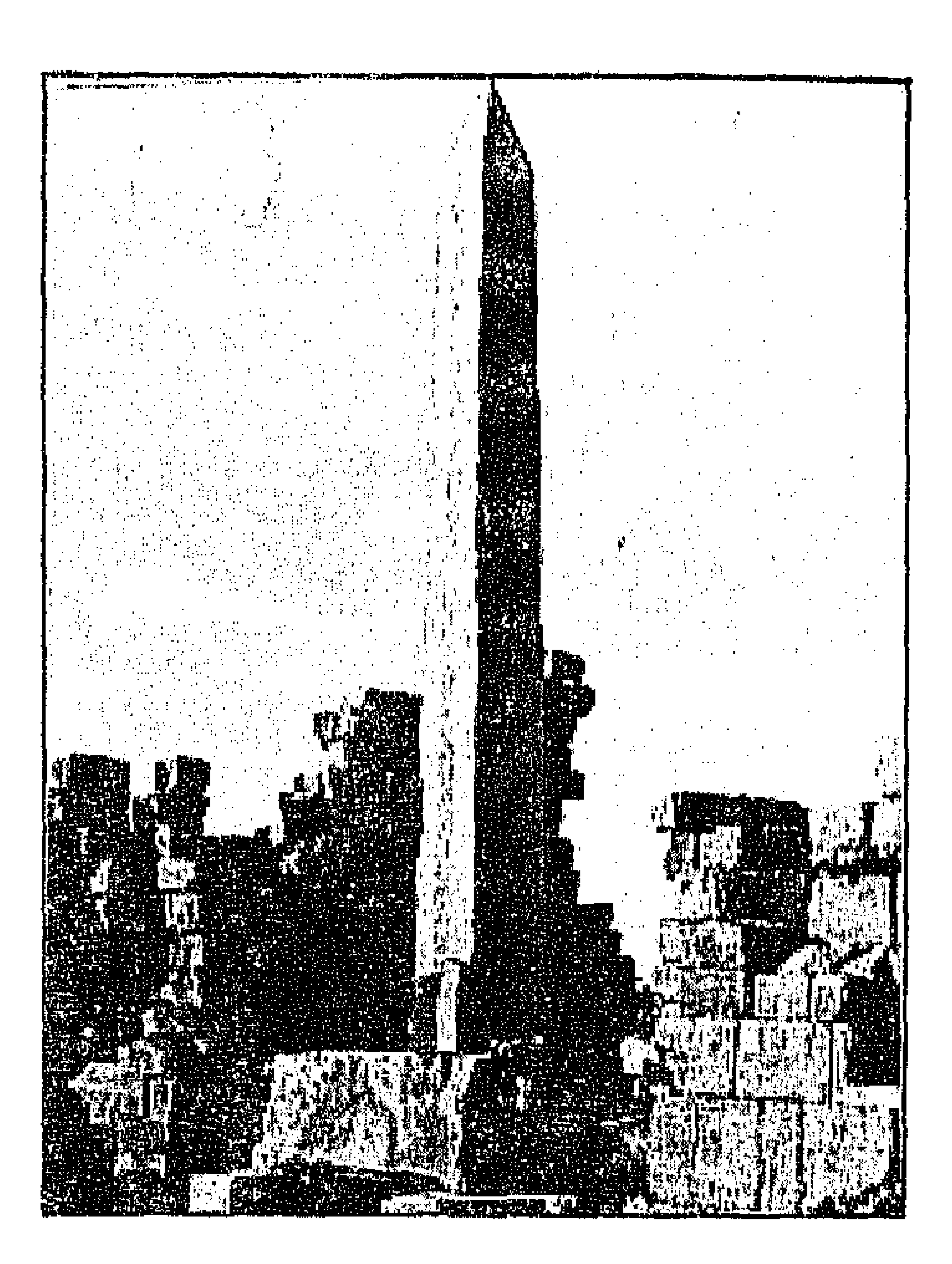
لهذا فإن العمل الفنى الشامخ سواء فى الأدب كالأساطير . وفى النحت مثل تمثال رمسيس الثانى بالقاهرة (شكل رقم ١٢) وأسد بابل فى العراق (شكل رقم ١٣) وفى العمارة مثل معبد « أبو سمبل » فى النوبة أو « طاق كسرى » فى العراق . . كل هذه الأعمال الصرحية يقف المشاهد أمامها مبهوراً بضخامتها التى لا يسستطيع أن يحيط بها . .

الثانى : استقامة الخطوط واتجاهها إلى أعلى . . إن الدوائر والأقواس توحى بالليونة والأنوثة بينما الخطوط المستقيمة توحى بالخشونة والرجولة . . فالخطوط المستقيمة عندما تشير إلى السماء توحى بالسمو والارتفاع والشموخ . . وهذا يبدو أوضح ما يكون فى (المسلات) و (الأهرامات) عند قدماء المصريين . (شكل رقم ١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

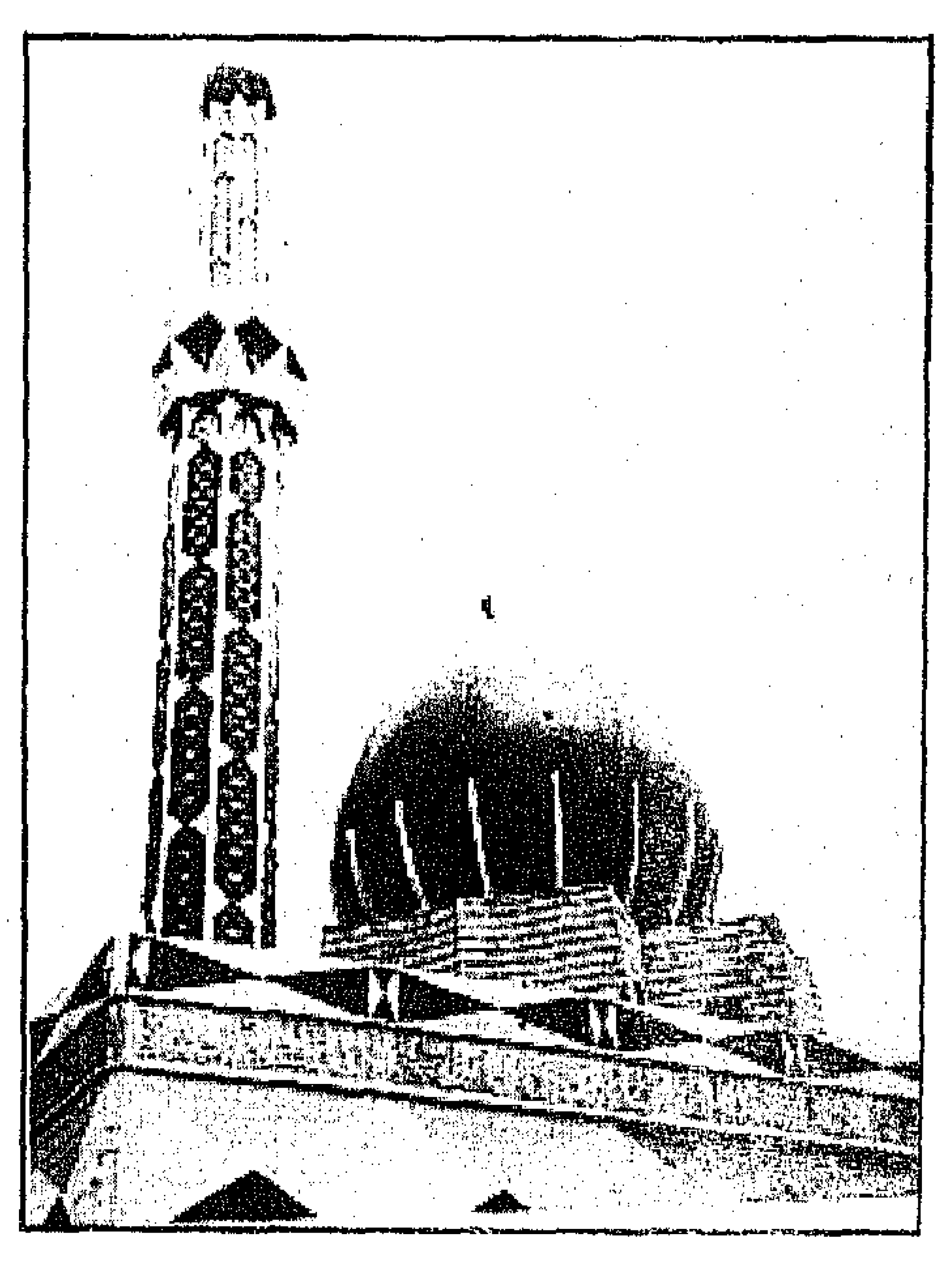
أما الخط الأفقى فهو يوحى بالاسترخاء والراحة . . إنه خط الأفق المعبر عن سطح الأرض التى ينشد الفنان الارتفاع بالمشاهد عنها للتحليق فى السماء . . وهكذا يكون أثر الخطوط الرأسية فى العمل الفنى الضخم محققاً للإحساس بالتسامى والارتفاع . .

الثالث : البساطة والصراحة والوضوح . . فإذا كان العمل ضخماً وخطوطه مستقيمة ورأسية ولكنها كثيرة مزدحمة متشابكة . . فإنها تشتت الاتجاه رغم وحدته . . فالاستغراق فى التفاصيل ليس من الفن الصرحى فى شىء .

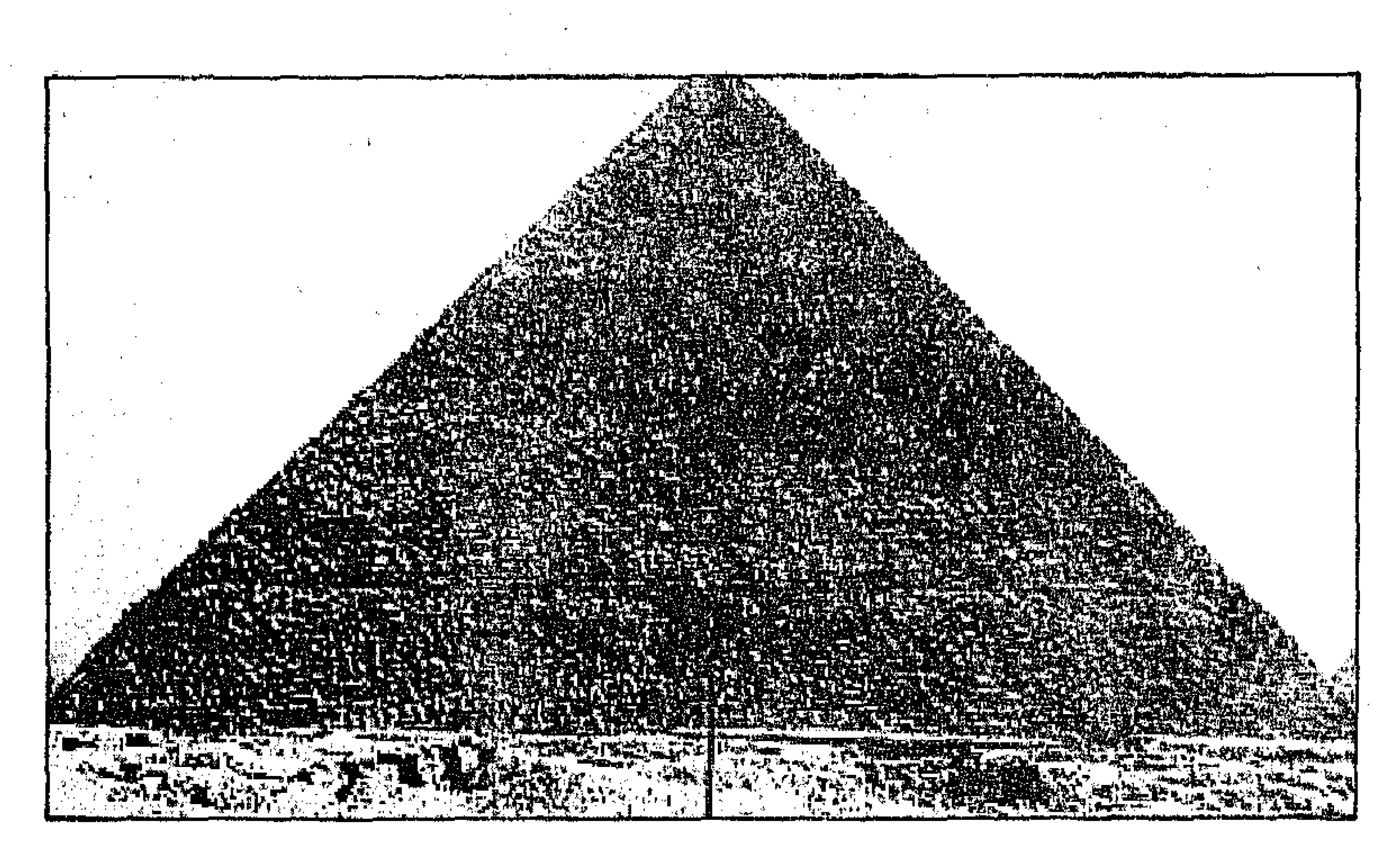
ولعل الأساطير تكون أكثر وضوحا فى هذا المجال . . فنجد أن أسطورة عين رع عند قدماء المصريين تقول : (عندما تقدم الزمن بجلالة الإله « رع » ودبت فيه الشيخوخة . . فأصبحت عظامه من فضة ، وأعضاؤه من ذهب ، وشعره من اللازورد الحقيقى . . لاحظ



شكل رقم (١٤) مسلة فرعونية أقيمت خلال الدولة الحديثة بمصر . إنها شكل متطور من الهرم الذى يشخص للسماء .



شكل رقم (١٥) قبة ومئذنة الجامع الذى بنى فى بغداد خلال حكم « عبد الكريم قاسم » . انه أشبه بقطعة نحت ملونة .

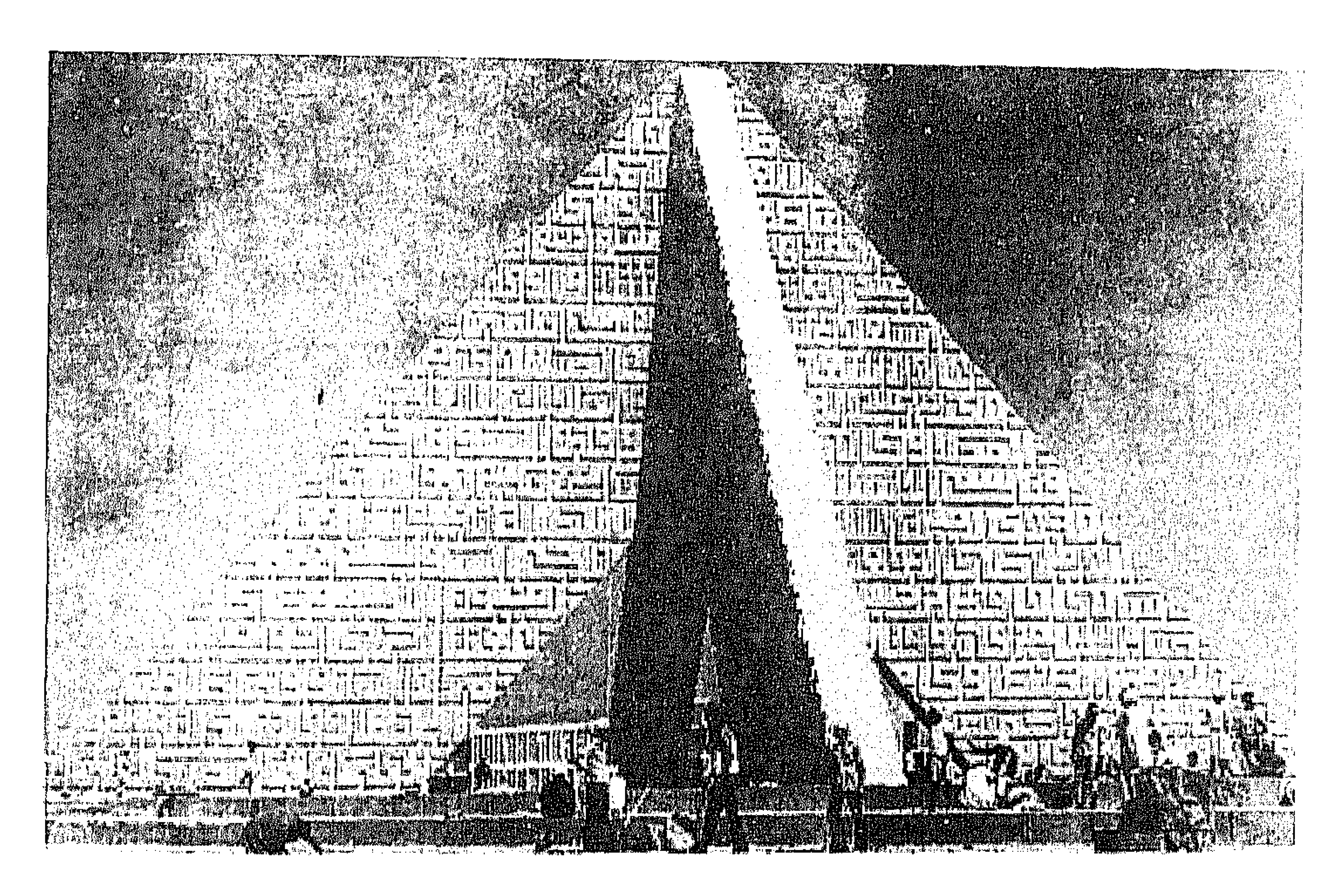


شكل رقم (١٦) هرم الجيزة الأكبر الذى بناه الملك خوفو من الدولة القديمة (الأسرة الرابعة) إنه أكبر بناء فى التاريخ وله شكل نحتى متكامل .

الناس ذلك ، فدبروا له سوءاً ، وتآمروا عليه . . ولكن نواياهم هذه لم تخف عن الإلـه ، فتضايق وغضب) .

إن هذا النموذج فى صياغة العمل الصرحى يبين كيف يتخلى العمل الصرحى عن التفاصيل ويقدم الوقائع فى بساطة شديدة ووضوح بلا تفاصيل متجهاً نحو الهدف مباشرة فى استقامة وتركيز يبهر القارى والمستمع .

الرابع والأخير فى العمل الصرحى: سمو الهدف . . أى جلال المعنى وعمق المضمون . . فلا يعقل أن يقام صرح معمارى أو تمثال ميدانى أو تنسج أسطورة من أجل موضوع تافه أو شخص عاش حياة عادية لا يضر ولا ينفع . . ولكن المعقول أن يقام نصب تذكارى صرحى لتخليد شهداء حرب أكتوبر . (شكل رقم ١٧) .



شكل رقم (١٧)

النصب التذكارى لشهداء حرب أكتوبر بمدينة نصر على أطراف القاهرة للفنان «سامى رافع» . . لقد استوحى الفنان شكل أضخم مقبرة فى التاريخ ونسج على منوالها قبر الجندى المجهول .

الفصــل الرابــع

البيئة وأثرها على الفكر والفن

أثر البيئة على الحضارة والشكل الفنى
فى وادى النيل والرافدين

يمثل عامل البيئة ، وما يتضمنه من خصائص جغرافية ومناخية ، ثم الخامات المتوفرة فى المكان . . عاملاً من أهم العوامل تأثيراً على الفن ، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر .

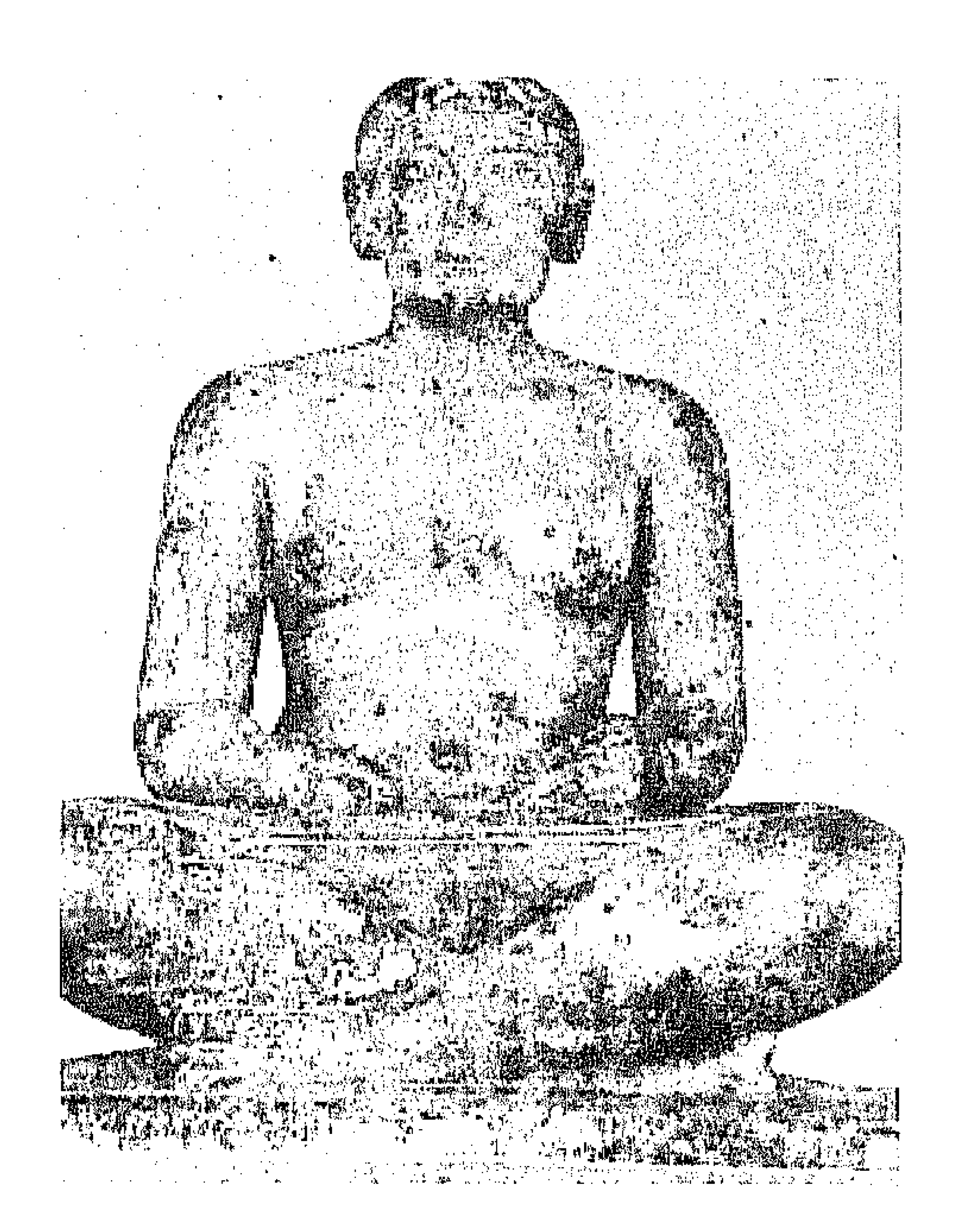
وتعتبر الفنون جزءاً من البناء العلوى فى المجتمع الذى يرتكز على الواقع الاجتماعى . . ونجد أن الواقع الاجتماعى نفسه أو البناء السفلى يتشكل ثم يتحدد اتجاه تطوره وسرعة ذلك التطور أو بطئه وفقاً للبيئة التى يوجد فيها .

فالبيئة الجغرافية تؤثر تأثيراً عظيماً على ذلك الجزء من البناء العلوى فى المجتمع (الفن) وخاصة الفنون المرئية .

والعمل الفنى الذى يتعامل مع الأشكال ، ينعكس عليه شكل البيئة الجغرافية انعكاساً مباشراً ، فمصر ذات الهضبتين المسستويتين نسبياً ، والنهر المندفع فى رفق بغير شلالات أو أمواج ، ثم الصحراء الممتدة الفسيحة حولها . هذا الشكل الجغرافى الفسيح المنبسط ينعكس على شكل العمل الفنى سواء كان نحتاً أو تصويراً أو عمارة . . فتتجه السطوح إلى الانفتاح والاتساع (الشكل رقم ١٨ ، ١٩) وتقل التجاعيد والتفاصيل ولا تبرز العضلات المبالغ فى نفورها كما فى الفن الإغريقى ، حيث البيئة المنعكسة عليه هى



شكل رقم (١٨)
تمثال للكاتب المصرى الجالس القرفصاء فى متحف القاهرة من الأسرة الخامسة بالدولة القديمة . . إنه أمير يسجل أملاكه .



شكل رقم (١٩)
تمثال الكاتب المصرى الجالس القرفصاء بمتحف اللوفر - من الأسرة الخامسة بالدولة القديمة - إنه خادم من أتباع الأمير .



شكل رقم (٢٠)
من أعمال فن النحت الإغريقى بمتحف اللوفر فى باريس - يوضح إلى أى حد أهتم الفن الإغريقى بثنيات الملابس ، وفى نفس الوقت تشف وترق عندما تلامس الجسم الإنسانى .

الجبال والهضاب والجزر والبحر بأمواجه ، ثم الجو الراعد البارق ، هذه البيئة التى تتضمن نتوءات عالية وظلالاً عميقة جعلت الفنان الإغريقى يتجه باندفاع نحو إبراز التفاصيل ونحو الشغف بالفجوات والفراغات . (شكل رقم ٢٠) .

والأثر المباشر للبيئة الجغرافية يتحق من خلال الميثولوجيا والأفكار الدينية التى تنشأ فى المجتمع لتفسر ظواهر الطبيعة وظروف البيئة .

وانتظام فيضان النهر والسماء الصافية التى تجعل الإنسان المصرى يتابع دورتى الشمس والقمر ببساطة ، ثم انسياب ماء النهر من الجنوب إلى الشمال بالسفن والمراكب وانسياب الرياح المعتدلة من الشمال إلى الجنوب دافعة أمامها أشرعة السفن فى عودتها ، ثم السور الطبيعى الحصين حول أرض مصر والمتمثل فى الهضبة الشرقية والصحراء الغربية ثم البحر الأبيض شمالاً والبحر الأحمر شرقاً ، بالإضافة إلى وعورة النهر والجبل جنوباً عند النوبة . . .

كل هذه الظروف الطبيعية جعلت الإنسان المصرى يبنى ويشيد ، ويضع جيلاً بعد جيل ، لبنات الحضارة فوق بعضها دون خوف من طوفان أو أعاصير تدمر ما بناه . . إنها ظروف البيئة الجغرافية والمناخية المواتية . بعكس منطقة ما بين النهرين التى تقع فى ملتقى طرق وتمثل بأرضها الخصبة إغراء لا يقاوم لكل الهجرات والغزوات ، مما لم يمهل الحضارات التى قامت على ضفاف نهرى دجلة والفرات حتى تشيد بناء فوق بناء ، ثم ظروف المناخ القاسية حيث تتفاوت درجات الحرارة تفاوتاً عظيماً يصل إلى ٣٠° م بين حدى درجة الحراة ، ثم الفيضان غير المواتى الذى يأتى فى فصل الأمطار بالربيع ، فإذا جاء الصيف بحرارته لم يجد الزرع ما يروى ظمأه . . أما اتجاه النهر من الشمال إلى الجنوب فى نفس اتجاه الريح جعل الرحلات البحرية ذهاباً إلى الجنوب بلا عودة ، مما عاق قيام الحكومة المركزية ، وظل الصراع بين المدن هو السمة البارزة لتاريخ حضارات ما بين النهرين . . وكلما انتصرت مدينة على أخرى حطمت منشآتها ونهبت تماثيل آلهتها وهدمت معابدها . . ورغم ظروفها الزراعية التى جعلتها حضارة من الحضارات العظيمة لدالات الأنهار ، إلا أنها بسبب بقية ظروفها غير المواتية ، الجغرافية والمناخية اتجهت وجهة تجارية ، وتغلَّب الطابع الاقتصادى

والمالى على الطابع الزراعى بما يتميز به هذا النوع من الاقتصاد من مميزات تتجه ناحية الديناميكية فى الفن .

أما وفرة خامات النحت فى مصر وانعدامها أو ندرتها فى القسم الجنوبى من منطقة الرافدين ، فقد جعلت النحت فى مصر ميداناً متسعاً ثريا على طول تاريخها فى حين اتجهت حضارة ما بين النهرين القديمة إلى الطين والطوب المحروق والخزف .

والواقع أن هناك اختلافاً واضحاً فى البيئة والمناخ بين شمال الرافدين وجنوبه . . ففى الشمال المرتفع تنتظم الأمطار وتعرف الزراعة الدائمة طوال فصول السنة . . وفى هذا القسم ظهر الإنسان الأول واكتشف كهف « شنايدر » وإنسان « نياندرتال » الذى عاش فى تلك المنطقة منذ ٤٠ ألف سنة .

وكلما اتجهنا جنوباً اضطرب انتظام الأمطار التى تكون غزيرة كافية فى بعض السنوات أو الفصول وتشح فى السنوات أو الفصول الأخرى .

فالدكتور فوزى رشيد مدير المتحف العراقى فى بغداد توصل إلى تفسير لتغير البناء الفكرى (الدينى) بسبب اختلاف البيئة والمناخ ، ويستند فى هذا إلى وفرة الأمطار وانتظامها فى الأقسام الشمالية من منطقة الرافدين وعدم انتظامها فى الجنوب ، ويؤكد أن التحول من عبادة « الآلهة الأم » إلى « عبادة ظواهر الطبيعة » تم من خلال صراع طويل مرير بين عبادتين واتخذ شكل ثورة .

« فزيادة السكان فى الشمال دفعت البعض إلى الهجرة جنوباً . . حيث الأمطار غير منتظمة . . وهذا التذبذب من ناحية الأمطار دفع إنسان هذه الفترة لأن يهتم بالعوامل الجوية المؤثرة فى المطر والزرع والحصاد أكثر من اهتمامه بالخصوبة ، وما يولد حياة جديدة ، لأن الخصوبة لا قيمة لها بلا مطر ، والحيوانات المولدة الجديدة تهدد حياتها بلا زرع ، فهذه الناحية كما يبدو لى أدت إلى ظهور حركة دينية جديدة تعتمد فى طقوسها على قدسية العوامل الطبيعية . وهذا التصور يعتمد بلا شك على ما سبق أن ذكرته بأن الإنسان دائماً وأبداً يعبد ويهتم بتلك القوى التى تساعد على بقائه وتقيه الفناء ، وما دامت هذه الناحية

تتمثل فى توفر المطر خلال حضارة سامراء فبلا شك يصبح تصورنا فى محله عندما نفترض بأن إنسان هذه المرحلة بدأ يهتم بالعوامل الجوية المؤثرة فى المطر والزرع والحصاد أكثر سن اهتمامه بالخصوبة » . (مجلة سومر ـ المجلد ٢٩ ـ صفحة ٧٣) .

من هذا يتضح أن اختلاف ظروف البيئة والمناخ كان له أثر عظيم على البناء الفوقى . . أى الفكر والدين والفلسفة ثم الفن .

ففى مصر حيث تنقسم البلاد جغرافياً إلى الوجه القبلى (من منف إلى النوبة) والوجه البحرى . . (منطقة الدلتا) . . نجد أن هذا التقسيم الذى فرضته الطبيعة الجغرافية كان له أعمق الأثر فى العقائد ثم الأشكال الفنية التى أنتجت على طول تاريخها . . » وظهر لنا بوضوح فى التعريف المثنى الذى أطلقه المصريون أنفسهم على بلادهم « القطران » وهو التعريف الذى لازم مصر طوال عصورها القديمة .

هذه الظواهر الطبيعية دفعت المصرى منذ أول عصوره التاريخية إلى التعاون فى العمل حتى تكتمل له طرق الانتفاع بهذه النعم الطبيعية .

وليس من شك فى أن طبيعة البيئة المصرية هى التى منعت انتشار المساكن متباعدة متناثرة ، وحتمت أن يتجمع الناس فى قرية تحيط بها الأرض المزروعة .

وقد أطلق بعض العلماء على الحضارة المصرية « حضارة الواحات » على اعتبار أن مصر انحصرت بين حدود طبيعية منيعة ، ففى الشمال البحر الأبيض المتوسط وفى كل من الشرق والغرب صحراء شاسعة مجدبة » . (الكسندر شارف ـ تاريخ مصر ـ صفحة ١١ و ١٢) .

و « لا غنى لفهم الفنون المصرية ، وحسن تقديرها من التعرف على العوامل المختلفة التى كان لها تأثير واضح . وأول هذه العوامل طبيعة مصر وما كان لها من آثار عميقة على سكانها عامة والفنانين خاصة . فهى تمتاز بقوة شخصيتها ، حتى إنها لتطبع كل ما فيها وكل ما يجد سبيله إليها من نبات وحيوان وإنسان بطابع خاص ، كما أنها تتميز بوضوح معالمها وجلاء مظاهرها ، وانتظام أحوالها ، وجريانها على نسق متشاكل جليل لا يكاد

يختلف من وقت إلى آخر . فأرضها سهلة منبسطة ، تمتد من الجنوب إلى الشمال كشريط ضيق فى كنف هضبتين أشبه بجدارين يحفان بها من الشرق والغرب . . .

ومصر من أخصب بلاد العالم ، يزدهر فيها النبات والحيوان ، ويرجع فضل ذلك إلى نهرها العظيم ، فهو عصب الحياة فيها ، وعلة وجودها وبقائها ولولاه لكانت جزءاً من الصحراء . وفوق ذلك يربط بين بلادها ويقرب بين أجزائها ، ويخفف من حدة الفروق بين أطرافها ، فكان لهذا كله أثره فى تاريخها السياسى وفى فنونها جميعاً . وإذا كان النيل بما يفيض به من مياه كل عام يحيى الأرض بعد موات ، وينمى الزرع ، وتعود الحياة فتنبض فى جنبات الوادى من جديد ، فهو بهذا يقر فى روع السكان أن الحياة فى تجدد دائم ، وأن الموت ليس نهاية الحياة على الأرض ، مما كان له صداه القوى فى عقائد المصريين ثم فى فنونهم المختلفة .

وكانت مصر وما تزال تنعم بجو مشرق جميل ، وسماء صافية ، تمخر عبابها الشمس لا يكاد يعترض موكبها غيم حتى تهزمه أشعتها فيتبدد كالعهن المنفوش ، وما تكاد الشمس تشرق وتكسو الطبيعة بالألوان والأصباغ المختلفة ، حتى يغمر ضوؤها البلاد ، فتبدو الأشياء على حقيقتها السافرة ، فإذا اختفت فى عالم الغرب ، شمل الكون ظلام دامس ، تتلألأ فى عليائه النجوم والكواكب كأنها المصابيح اللوامع .

فصحارى مصر ، التى لا يستطيع أن يحيط بمداها البصر ، والتى يشملها فضاء شاسع لا يدرك كنهه إنسان ، كانت ولا تزال تملأ قلب من يجوبُ فيافيها روعة بما تحويه مظاهرها من معانى الجلال والخلود ، وهى فوق ذلك قد حمت مصر آماداً طويلة من أن تقع فريسة سهلة فى أيدى الغزاة الطامعين ، إذ لم يكن من اليسير أن يجتازوها إلا بعد عناء وجهد ، فكانت بذلك أشبه بحصون طبيعية ، نعم من ورائها المصريون بكثير من الأمن والسلام ، فتهيأت الأسباب لفنونهم أن تستقر أصولها ، وأن تتطور وتزدهر محتفظة بطابعها الخاص دون أن تقضى عليهم فنون عدو أجنبى ، أو أن ترزح تحت عوامل أجنبية طارئة عليها ، وفضلاً عن ذلك فقد وجد المصريون فى الصحارى كثيراً من المواد ينقشون فيها

الصور والمناظر ويصنعون منها التماثيل كالحجر الجيرى ، والمرمر المصرى ، والاردواز والحجر الرملى وأحجار الجرانيت والديوريت والبازلت وغيرها .

هذه الطبيعة القوية ، البسيطة الرائعة ، المشرقة المستقرة ، الرتيبة السافرة ، لا بد أن أشاعت فى نفوس المصريين البشر والابتهاج والهدوء والاستقرار ، والاستمساك بالتقاليد الموروثة ، كما لا بد أن أوحت إليهم بمعانى الروعة والجمال ، والخلود والدوام والنظام والوضوح ، وقد وجد هذا كله سبيله إلى فنونهم ، حتى إنه ليس من فنون الأمم الأخرى ما تتمثل فيه جملة هذه المعانى بمثل ما تتمثل فى فنون مصر . وكان لطبيعة مصر كذلك أثر كبير فى عقائد المصريين ، إذ رأوا فى كثير من مظاهر الكون والطبيعة فى بلادهم آلهة مختلفة ، شيدوا لها الهياكل والمعابد ، ينقشون جدرانها بالصور والمناظر ، ويقيمون فيها التماثيل يتقربون إليها بالدعاء والعطايا . وقد تصوروا كذلك أن الموت مجاز لحياة أخرى خالدة ، يستأنف فيها الإنسان متع الحياة ومباهجها ، فبالغوا فى الاهتمام بمقابرهم ، بل أحسنوا بناءها وحفروها فى الصخور ، وزينوا جدرانها بالصور والمناظر الملونة ، وأودعوا فيها ذخيرة كبيرة من التماثيل . وهكذا كانت أغلب آثار مصر الفنية وثيقة الصلة بالعقيدة الدينية والجنزية . وليس يخلو معبد من مغزى كبير : ان « بتاح » معبود منف ، وخالق الكون والمعبودات جميعاً ، كان كذلك رب الصنائع والفنون ، وقد جاء عنه ان صنع تماثيل المعبودات من المواد المختلفة كما يشتهون ، وكان كهنته رؤساء للصناع والفنانين ، لذلك فلا غرابة أن كان الفنانون المصريون يتقيدون بما كانت فى ذات الوقت عقائد من كانوا يعملون لهم من الملوك والأفراد ، وفى محاولة « أخناتون » تحرير الفن مما كان يتقيد به من تقاليد لكى يتفق ودعوته الدينية الجديدة ، مما يدل كذلك على أن الفن المصرى إنما كان دائماً فى خدمة العقائد الدينية » . (الدكتور أنور شكرى ـ الفن المصرى القديم ـ صفحة ٥) .

« وكانت منعة الحدود الطبيعية لأرض وادى النيل سبباً فى اتجاه أبنائه نحو المدنية بخطى ثابتة ؛ ذلك أن الصحارى التى تحيط بها من الجانبين ، والبحر من الشمال . والمجاهل الغامضة فى الجنوب ، قد أشاعت السكينة بين أبنائها فمضوا فى طريقهم بمأمن من الغدر.

ظهرت المدن المصرية الأولى على ضفاف النهر فى ظروف يسودها التعاون بين أقوام أمنت على حياتها واطمأنت إلى آخرتها ، بينما نشأت أقدم مدن الجزيرة على مقربة من الغابات حيث تهيم الأسود على وجوهها باحثة عن فريسة ، مما جعل سبيل الناس إلى العيش فيها التماس النجاة من أخطارها ، كما كان فيضان دجلة والفرات المفاجىء يبدو لهم طوفاناً رهيباً يثير شتى الصور عن الفناء ولا يترك سبيلاً إلى التأمل الذى حدا بالمصريين إلى أن يهتدوا إلى فكرة البعث ، وأن يسلكوا طريق الزهد فى متع الدنيا وملذاتها ليتسنى لهم عيشاً رغيداً بعد الموت » . (عزت مصطفى ـ قصة الفن التشكيلى ـ صفحة ٢٠ ، ٢٦) .

« ولقد أقام الجفاف فى النهاية حول جنة الصياد هذه حاجزاً منيعاً من الصحراء لا يمكن اختراقه من ثلاثة جوانب من حدود مصر ـ الشرق والغرب والجنوب ـ لأن النيل هو النهر الوحيد على كرتنا الأرضية الذى ينبع من المناطق الحارة وينساب نحو الشمال مخترقاً نحو ٧٠٠ ميل فى (المنطقة الإقليمية) التى ظهرت فيها أول النظم القومية العظيمة ، وهى المنطقة المعتدلة للدول القديمة بين خطى عرض ٢٥ ، ٤٥ شمالاً ، وفيها نمت كل العاهليات القديمة . هذا فضلاً عن أن وادى النيل فى عصور ما قبل التاريخ كان يتمتع بميزة فريدة إذ لم يكن معرضاً لشدائد عصر الجليد بل كان منفصلاً عنها ومحتَمِياً منها بمياه البحر الأبيض المتوسط الملطفة الواسعة الأرجاء ، على حين أن حياة صيادى العصر الحجرى الأوربى فى شماله قد عاقها عن التقدم الرياح القطبية واندفاع الثلوج التى لا تقـاوم .

ولقد كان غربى آسيا على تمام النقيض من مصر تحوط دائرته الشمالية تلك الهضبة الجبلية الممتدة من البوسفور حتى بلاد إيران ، فكان معرضاً بدرجة عظيمة لأخطار ذوبان الجليد المخربة وزمهرير برده القارس . وقد ترجع قصة « الطوفان العام » التى ورد ذكرها فى (بابل) ثم فى التوراه إلى فيضان جليدى من هذا النوع . ولقد كانت هذه القوة الطبيعية المزعجة المغيرة من المرتفعات الشمالية الواقعة فى غرب آسيا نذيراً لغارات بشرية كانت تنزح من هذه المرتفعات وتغمر الإقليم فى دورات معلومة فتقلب النظام الاجتماعى والحكومى

القائم . ولذلك كان التقدم البشرى فى الإقليم إذا خطا خطوته الأولى نحو التطور الاجتماعى لا يلبث أن يتعثر وتزل به قدمه فيرجع إلى سيرته الأولى فيحاول النهوض مرة أخرى ويعانى نفس العملية المرة بعد المرة . بمثل هذا تناوبت القوى المغيرة من طبيعية وإنسانية على وقف التطور الاجتماعى فى بابل ، وقد كان لزاماً علينا أن نعتبر دوافع الغزو الأجنبى قوة مجددة لولا ما ظهر لنا من أن تلك الفكرة قد غالى فى تقديرها بعض المؤرخين . فالشجرة الضخمة تقف فى وجه الرياح بفضل قوة تلك الحلقات الصلبة التى تنمو فى جذوعها سنوياً ، والتى ربما تنمو منذ قرون وتبقى متأصلة فى داخل تركيب جذعها العظيم. فالقوة فى مثل هذه الشجرة يمكن أن تتخذ مثالاً لتوضيح نمو النظام القومى الذى اكتسب زيادة قوته بالبناء المستمر ، ولكن الشجرة التى تعصف بها الريح مراراً وتزعزعها من الأرض أحياناً تبقى دائماً قصيرة عارية . ولم يكن من باب الصدفة أن سقوط المدنية البابلية فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد وغزوها على يد الدولة الكاسيلية بعد أن بلغت قوتها فى عهد أسرة (حمو رابى) أعقبه نضوب ثقافى استمر مدة ألف سنة أو يزيد .

وعلى العكس من ذلك نرى كما أسلفنا أن الجفاف الذى حدث فى شمال أفريقية قد جعل وادى النيل فى معزل وكون منه ذلك الممر الضيق المحمى الذى لا مثيل له على سطح عالمنا ، وهو يمتد شمالاً وجنوباً ، فأحد طرفيه فى المناطق الحارة ، والطرف الآخر يشرف على بحر داخلى عظيم فى المنطقة المعتدلة . وكان يتمتع بميزات طبيعية فريدة فى نوعها ، فقد كان منعزلاً ومحمياً بشكل جعل التطور البشرى فيه سهلاً ، ذلك التطور الذى رغم بعض الغزوات الأجنبية ظل مستمراً آلافاً من السنين دون أى عائق جدى » . (جيمس هنرى بريستيد ـ فجر الضمير ـ صفحة ٢٧) .

ولكن الدكتور ثروت عكاشة يرى أن الحضارتين سارتا جنباً إلى جنب وواجهتا مشاكل بيئية متشابهة فيقول :

« لقد توفرت أسباب الحضارة ـ على نحو ما هى عليه الآن ـ لمصر خلال العهد الثنى ، ولما بين النهرين فى مستهل عهد « جمدة نصر » وكما مكن النيل فى مصر للزراعة أن تزدهر ، كذلك مكن لهذا الازدهار دجلة والفرات فى بلاد ما بين النهرين . وكان شغل الملوك

الشاغل حفر القنوات والسهر على صيانتها والنظر فى أمر الفيضان طمعاً فى مزيد من الماء ودرءاً للأخطار . وكانت هذه الأنهار بقنواتها كما هى وسيلة للرى ، طريقاً للملاحة تجرى فيه السفن التجارية تحمل المحاصيل وغيرها من مكان إلى مكان ، كما كانت توفر بِسَمَكِهَا جانباً من الغذاء ، فساد الرخاء هنا وهناك فى هاتين الدولتين اللتين عاشتا بوجه عام ذاتى طابع واحد يرجع إلى هذا التشابه فى الحضارة والثقافة » [١] .

لكن إذا كان ما جاد به نهرا دجلة والفرات على ما بين النهرين من الخصب والرخاء ليس أقل مما أسبغه نهر النيل على أرض مصر من هذا القبيل . إلا أن هذين النهرين الآسيويين ليس لهما ما للنيل من النظام والقوة ، لأن فيضانهما لا يأتى بطريقة دورية ثابتة ، ولأن قوة جريانهما ليست متساوية فبينما يندفع نهر دجلة فى مجراه اندفاعاً شديداً يعوق الملاحة ، نرى نهر الفرات ينحدر انحداراً غير محسوس ، ثم يفيض فينشر من حوله بطاحات ومستنقعات فسيحة تضر بالصحة وتجعل المنطقة التى تعمها غير صالحة للسكن .

لذلك كانت أرض ما بين النهرين فى أشد الحاجة إلى سواعد الرجال وعملهم المتواصل (بخلاف وادى النيل) لتنظيم جريان المياه . فلم تستطع الحضارة هناك أن تميس فى ثوبها القشيب الأنيق إلا بعد أن أفرغ هؤلاء الرجال جهدهم فى تقويم أود هذين النهرين . ولما وقفت حركة العمل وأهمل نظام الرى ، أجدبت الأرض واضمحل الزرع والضرع ، فوقف السير فى طريق الثروة وانهارت مدنية تلك العواصم العامرة القائمة على ضفاف النهرين .

على أن معظم أرض ما بين النهرين اليوم ليست إلا صحراء اندفعت فى جوفها بقايا المدن القديمة فصارت آكاماً وتلالاً وكثبان رمال . فلا ترفع التراب عن هذا السهل الضخم حتى تتجلى لك من تحته عظمة تلك المدن التى كانت فيما مضى زاهرة عامرة . وما من يوم يمر إلا ويتحف العالم بشىء جديد من الشواهد على مجد تلك الممالك الغابرة .

ثم إن الرطوبة المدفونة فى الأرض فى أسفل الفرات تهيىء السبيل لتفشى الأوبئة ، وتحول

---

١) دكتور ثروت عكاشة : « العين تسمع والأذن ترى » ، تاريخ الفن ـ ١ ـ الفن المصرى (القاهرة دار المعارف ، ١٩٧١) ص ١١٩ .

المستنقعات فى كثير من جهاتها دون صلاحيتها للسكنى . على أن بعض فلول العرب ألفوا هذا الجو الوبيل ، حتى إنهم لا يضربون خيامهم أو يبنون أخصاصهم إلا فى الآجام والغدران . وهناك لا تقع عيناك على أشجار إلا عند ضفاف الأنهر ، ولا يزيد ارتفاع سوقها عن خمسة أمتار . والزوارق تجرى بين صفين منها ، ولكن يا ويل ركابها حين يضعون أقدامهم على الأرض الغمقة فإنهم يغوصون فيها .

ويجتمع نهرا دجلة والفرات فى شط العرب . وقد كانا قبل التاريخ مستقلين عن بعضهما إلى أن يصبا فى الخليج . وكان بين مصبيهما نحو عشرين فرسخاً . وقد تجمع من رواسبهما مثلث يشبه دلتا النيل ، يأخذ فى الاتساع شيئاً فشيئاً وبطريقة منتظمة بحيث يمكن الاهتداء إلى قياسه .

وكل من النهرين صالح للملاحة . إلا أن سرعة تدفق دجلة وقلة عمق الفرات يعوقان سير السفن الكبيرة .

ومن يطلع على تاريخ هيرودوت ، يلم بما كانت عليه هذه البلاد ـ بلاد بابل وأشور ـ من الحضارة والعمران . فإنه بعد أن ذكر مجدها وأشار إلى ثروة بابل العظيمة ، قياساً على ما كانت تدفعه من الخراج إلى ملك الفرس ، قال :

« ليست الأمطار بغزيرة فى بلاد أشور ، وهى لقلتها تكاد لا تكفى لإرواء جذور الحبوب المبذورة ، فكان الناس يعمدون إلى استمرار ريها بمياه النهر حتى تنضج . ولم يكن كنهر النيل يفيض من نفسه فيروى ما حوله من السهل ، بل كان الرى هنالك بحاجة إلى سواعد عاملة وآلات رافعة .

وكل الثروة المعدنية من الحجارة الصلبة والرملية والرخام ، والحجر الأسود الصلد (نسفه) والمرمر ، والحديد ، والرصاص ، والفضة ، والانتيمون ، وغيرها نجدها فى المنطقة الجبلية من أرض ما بين النهرين العليا . أما سهل بابل فليس فيه شىء من ذلك ، ولكن فيه منابع الأسفلت تتعرج مجاريها السوداء كالثعابين فوق سطح الرمل الذهبى حيث تنحدر بعض الأحيان فى الفرات » .

ولكننا إذا سهل علينا أن ندرك إمكان قيام مدن عظيمة آهلة بالسكان فى أعالى أرض الجزيرة عند منبع النهرين الخصيب البعيد عن الجبال التى قامت فى نصف دائرة كسد منيع دون غارات المغيرين فإنه ليس من السهل أن ندرك كيف أمكن حضارة رائعة أن تنشأ وتترعرع فى المنطقة القاحلة المحرقة الممتدة من هضاب إيران إلى شواطىء البحر الأبيض المتوسط حيث حدود المملكة الكلدانية .

والجواب على ذلك سهل إذا رجعنا إلى السبب نفسه . لأنه إذا كان نهر واحد سبباً فى حياة مصر ، فإن طريقاً واحداً كان أيضاً السبب الذى خلق تينك المملكتين العظميين « كلدة وأشور » .

ولكن هذا الطريق الذى اخترق قديماً تلك البلدان العظيمة لم يكن طريقاً عادياً بل إنه كان أكبر طرق العالم القديم ، والطريق الوحيد الذى كان يصل الشرق الأقصى بأوربا ، وينقل أهل الشرق إلى شواطىء البحر الأبيض المتوسط حيث كانوا يذهبون على سفن الفينيقيين القوية إلى حيث شاءوا من البلاد المعروفة حينئذ .

وهكذا كانت القوافل الكثيرة لا تنقطع عن هاتين المملكتين آتية من صيدا وصور ، بينما كانت السفن تنقل إليهما الغلال والمصنوعات والمواد الثمينة من بلاد الحبشة ، صاعدة نهرى دجلة والفرات (عن طريق الخليج) .

وعلى ضفاف هذين النهرين ، وعلى طول مجريهما فى الصحراء ، كانت حركة التجارة سبباً فى عمران تلك البنادر العديدة التى كانت بمثابة مستودعات تجارية على امتداد طريق تلك القوافل .

ولما دالت دولة الكلدانيين والأشوريين ، فإن الشعوب التى خلفتهم ، وهم الفرس والإغريق والعرب أخيراً ، انتفعوا باستخدام أعمال سلفهم ، فظل لتلك الممالك شبابها القديم على رغم ما كان يمزقها من الثورات والغزوات . ولكن مركز المدنية أخذ ينتقل شيئاً فشيئاً إلى أن اكتشف « فاسكو دى جاما » الطريق البحرى الجديد الذى يصل بين الشرق والغرب .

ولما كان الطريق الأول البرى بطيئاً وغير مأمون ، فقد قضى عليه هذا الطريق البحرى الجديد . وهكذا أصبح طريق النقل المفضل هو إما بالطواف حول أفريقيا بحراً ، أو عن طريق القاهرة فالبحر الأحمر ، إلا للقليل من القوافل التى كانت تخاطر بسلوك الطرق القديمة التى وطئها تحوتمس وقمبيز واسكندر الأكبر .

وانقرض سكان تلك المالك شيئاً فشيئاً ، وهبت الرمال من مضاجع السكون تثور على تلك المدن المنعزلة ولا تجد من يقاومها .

وعادت تلك الصحراء التى ذللتها القرون الماضية تبسط حجاباً كثيفاً من الرمال فوق تلك المدن التى شمخت فى الماضى بأنفها وهزت أعطاف العزة والسؤدد . (جوستاف لوبون ـ حضارة بابل وأشور ـ صفحة ٩ ـ ١٥) .

وإذا ألقينا نظرة عامة على فن النحت فى الرافدين منذ العصر السومرى الأول حتى غزو الاسكندر الأكبر للمنطقة ، فإننا نتبين أنه يقف فى منطقة وسط ، من الناحية الشكلية المجردة ، بين الفن المصرى والفن الإغريقى . . وأقصد بذلك الاتجاه إلى وجود الفجوات فى قطعة النحت ووجود الظلال القوية وإبراز العضلات ، مما يجعلها فى موقع المنبع أو المنهل الذى أخذ منه الفن الإغريقى مميزاته العامة ثم أعطاه طابعه الخاص بعد ذلك . . بينما نجد فن النحت فى مصر على عكس ذلك يميل إلى الكتلة المتماسكة قليلة النتوءات . .

الفصل الخامس

علاقة الفن بالفكر والدين

الفن والدين

أطلق « رمسيس يونان » فكرة جريئة تقول :

« تتهم الفنون القديمة أحياناً ، ومنها الفن المصرى ، بأنها كانت خاضعة لسيطرة الدين، ولكن من الممكن أن نقلب الآية فنقول : إن الدين حينذاك ، كان خاضعاً لسيطرة الفن ». (دراسات فى الفن صفحة ٤٦) .

والواقع أن هذه الفكرة يزداد احتمال صحتها وصوابها كلما تأملنا ما وصل إلينا من معلومات عن العلاقات التى كانت قائمة بين الفنانين ورجال الدين فى مصر وما بين النهرين . . بل إن نقص المعلومات عن الفنانين وعدم إثبات أسمائهم أو أشخاصهم طوال العصور القديمة (فيما عدا عصر أخناتون) لهو دليل على أن هؤلاء الفنانين كانوا يؤدون دوراً شبيهاً بدور الكاهن الذى يلتقى بالإله وينقل أوامره إلى الناس ويصبح فى لحظة من اللحظات هو الذى تتلبسه روح الإله ويقوم بتنفيذ إرادته .

ويدفعنا إلى هذا الاعتقاد ما أوضحه «جيمس فريزر» فى كتابه « الغصن الذهبى » حول العلاقة بين الملوك والكهنة فى عصور السحر أى قبل ظهور الأديان أو فى فترة الانتقال بينهما « فحين نقول إن الملوك الأقدمين كانوا فى معظم العصور كهنة فى نفس الوقت، فإننا لا نكون قد وفينا الجانب الدينى من وظيفتهم حقه تماماً ، ففى تلك الأيام لم تكن الألوهية التى تحيط بالملك هى مجرد صورة لفظية جوفاء ، وإنما كانت تعبيراً عن اعتقاد راسخ متين . فقد كان الملوك يقدسون فى كثير من الحالات ليس فقط بصفتهم رجال دين أو كهنة أى

كوسطاء بين العبد والرب، بل أيضاً باعتبارهم هم أنفسهم آلهة وأرباباً قادرين على أن يمنحوا أتباعهم وعبادهم تلك البركات التى يظن على العموم أنها تتجاوز طاقة البشر الفانين، والتى لم يكن فى استطاعة الناس الحصول عليها ـ إن أتيح لهم ذلك على الإطلاق ـ إلا بالصلاة والتضحية التى يقدمونها للكائنات القدسية التى لا تنالها الأبصار .

ومن هنا كان الناس كثيراً ما يتوقعون من ملوكهم أن يرسلوا عليهم المطر أو ضَوءَ الشمس فى الموسم المناسب ، وأن يساعدوا على نمو المحاصيل وما إلى ذلك ، ورغم ما قد يبدو من غرابة هذه التوقعات فإنها تتفق تماماً مع أنماط التفكير المبكر ، فلم يكن من اليسير على الرجل الهمجى أن يدرك التمييز الذى تقيمه الشعوب الأكثر تقدماً بين الطبيعى والخارق للطبيعة ، وإنما كانت الدنيا بالنسبة له تسيرها قوى خارقة للطبيعة ، هى فى الوقت ذاته كائنات مشخصة تخضع لبواعث ودوافع تشبه تلك التى يخضع لها هو نفسه ، وأنها تستجيب لمن يستدر عطفها وشفقتها أو يبدى الأمل والرجاء فيها أو الخوف منها . ففى مثل هذا العالم الذى يتصوره على هذا النحو لم يكن الرجل الهمجى يرى حدوداً لقوته فى تسخير أحداث الطبيعة لما فيه صالحه الخاص . فالصلوات والوعود والتهديدات قد تكفل له الحصول على الطقس الملائم والمحصول الوفير من الآلهة ، وإذا حدث أن تجسد أحد الآلهة فيه ـ كما كان الناس يظنون أحياناً ـ فإنه يصبح فى غير حاجة للالتجاء إلى أى كائن آخر أعلى منه هو نفسه ما دام هو ـ الرجل البدائى ـ أصبح يملك فى ذاته كل القوى اللازمة لإسعاد نفسه وعشيرته » . (صفحة ٩٩) .

وإذا كان الساحر فى تلك العصور هو الذى يصنع أدوات سحره فإن التماثيل هى جزء من أدوات الساحر عندما ظهرت الكهانة ، وأعتقد أن الفنانين العظام المجهولين أو على الأقل أساتذة النحت خلال تلك العصور لم يقيموا فقط فى المعابد وإنما انتظموا أيضاً فى سلك الكهنوت .

والمعروف أن تقاليد النحت قد وضعت معظمها فى تلك الفترة ، خاصة ما يتعلق بقانون المواجهة وقاعدة الحجم حسب الأهمية وغير ذلك من القواعد التى ظلت سارية طوال عصور الأسرات الثلاثين فى مصر .

هذا على الرغم من أن رأى أرنولد هاوزر فى كتابه عن «الفن والمجتمع عبر التاريخ» يردد ما شاع عن تبعية الفن والفنانين للدين والحكام فهو يقول : إن الكهنة والحكام هم أول من استخدم الفنانين، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم ـ وكانت أهم «الورش » الفنية التى يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع فى المعابد وقصور الأمراء . فى هذه « الورش » كان الفنانون يعملون إما بوصفهم متطوعين وإما بوصفهم موظفين مجبرين، أعنى بوصفهم عمالاً لديهم حرية الحركة أو بوصفهم عبيداً مدى الحياة . وفى هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر » (صفحة ٤٥) .

ثم يستمر « هاوزر » فى شرح العلاقة بين الموك والكهنة والفنانين دون أن يفطن إلى حقيقة أن الفنانين المبدعين من الممكن أن يعملوا فى سلك الكهنوت بسبب ما لديهم من مهارات « سحرية » وهى عملية التشخيص فى حد ذاتها :

« ولقد سمح الكهنة للملوك بأن يعدوا آلهة ، كيما يجتذبوهم إلى نطاق سلطتهم الخاصة، ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكى يزيدوا من شهرتهم الخاصة . فكلا الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر ، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان فى الصراع من أجل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية » (صفحة ٤٦) .

ومع هذا فهو يعترف أن الفنانين عاشوا فى المعابد ، وأن المحارف الملكية فى العصور القديمة كانت تابعة للمعابد والقصور الملكية ، ولم يفطن إلى أن الفن القبطى الذى يعتبر امتداداً وراثياً لهذه الفنون يقوم به حتى الآن فى مصر رهبان يعيشون فى الأديرة ، والاستثناء فى عصرنا الحديث هو الاستعانة أحياناً بعبقريات الفنانين الدارسين للفن فى تزيين الكنائس والأديرة . . لكنه يقول :

ولا بد لنا أن نفترض أن مهنة الفنان أصبحت متميزة بدرجة تكفى لكى يرتزق منها صاحبها منذ وقت مبكر إلى حد ما فى تاريخ مصر القديمة ، إذ أن الطلب على الصور التى تمثل الأشخاص والحوادث ، وعلى الأعمال الفنية المرتبطة بالمدافن ، كان ملحاً إلى حد بعيد فى مصر منذ أبعد العصور ، غير أن دور الفن بوصفه تابعاً خاضعاً قد تأكد بقدر من

القوة، واندماجه فى المهام العملية قد بلغ درجة من الاكتمال ، اختفى معها شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاماً وراء عمله الفنى . فقد ظل المصور والنحات صانعين مجهولين، لا يظهران شخصيتهما الخاصة على أى نحو ، فأسماء الفنانين التى نعرفها من مصر القديمة قليلة جداً » . (صفحة ٤٦) .

ثم يستمر « هاوزر » فى عرض وجهة نظره التى يدعمها بما عرف عن الفنانين فى الدولة الحديثة معمما تقدير العمل الذهنى على العمل اليدوى فى العصر المتأخر من مصر الفرعونية على عصورها القديمة عند تفضيل الكاتب على الفنان المصور والنحات وهى معلومات وصلتنا من الكتب المدرسية التى بقيت فى الآثار التى ترجع إلى العصر المتأخر :

« ففى المملكة الجديدة (يقصد الدولة الحديثة) نجد بالفعل الكثير من الفنانين الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا ، كما نجد أن بعض الأسر تظل تتوارث مهنة الفنان جيلاً بعد جيل دون انقطاع ، وهو أمر يمكن أن يعد فى ذاته مظهراً لتقدم نسبى فى الوعى الطبقى وعلى الرغم من ذلك فإن الدور الذى كان الفنان يقوم به فى حياة المجتمع ظل ثانوياً إلى حد ما ، وذلك إذا ما قورن بالوظيفة المفترضة لدى الفنان الساحر فى عصور ما قبل التاريخ » . (صفحة ٤٨ » .

إن خطأ « أرنولد هاوزر » الذى وقع فيه معظم العلماء الغربيين هو أنهم نظروا إلى العصور الفرعونية (تزيد عن ثلاثة آلاف سنة) وكأنها مرحلة واحدة من مراحل التاريخ وعمموا معلومات وصلت إلينا من العصر المتأخر أو البطلمى أو الرومانى واعتبروها وقائع ثابتة طوال العصور الفرعونية .

الفن كجزء من البناء الفوقى فى المجتمع :

الفن كالدين والفلسفة ونظام الحكم ، هو واحد من الأبنية الفوقية (الفكرية) فى المجتمع . . وهذه الأبنية العليا ترتكز على القاعدة الاجتماعية أو البناء التحتى الذى يشمل قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج فى المجتمع .

ولكى نفهم بعمق حقيقة الفنون التى ظهرت فى العصور القديمة بمصر والرافدين ، علينا أن نتعرف على قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج . . أى العلاقات الاجتماعية التى كانت سائدة وقتها . . ولا يكفى أن نلم بظروف البيئة التى يقتصر تأثيرها على شكل النحت وطرق معالجة السطح ، ولكن لا بد أن نتعرف أيضاً على الظروف الاجتماعية التى حددت دور الأعمال الفنية وشكلت فى الحقيقة مضمون العمل الفنى .

نحن نعرف أن وظيفة الدين هى تفسير الظواهر المختلفة مثل بدء الخليقة والموت ومصير العالم ، ولكننا واثقون أيضاً أن الدين يساهم دائماً فى إعطاء الشرعية للنظام الاجتماعى السائد ووسيلته إلى تحقيق ذلك هى الفن .

كما أن الفن الذى تأثر بالبيئة الجغرافية والظروف الطبيعية للمكان قد تفاعل مع الدين وكان جزءاً منه يعبر عنه ويخدم النظام الاجتماعى بل ويضيف أحياناً إلى المعتقدات والأفكار .

فديانة أى شعب تتأثر بطبيعة البلاد التى يسكنها والحياة التى يحياها . فبيئة الإنسان الذى يسكن شواطىء البحار تختلف كل الاختلاف عن بيئة ذلك الذى يسكن الغابة أو السهل ، وليس من شك فى أن الشعب الذى يعيش مستقراً فى حقوله الخصبة يفكر فى آلهة تختلف فى كنهها عن تلك التى يتخيلها شعب فقير يتنقل بين مكان وآخر لا يعرف الاستقرار ولا يستسيغ إلا الكفاح . ومن هنا اتخذت الديانة المصرية لنفسها طابعاً خاصاً يتفق مع الحياة الهادئة والعمل المستمر الذى تحتمه البيئة التى يعيش فيها المصرى الذى تعود أن يزرع حبوبه ويربى قطعان ماشيته ، ويرى نيله يفيض كل عام على حقوله فيترك غرينه الذى يكسب الأرض خصوبة وحياة » . (ادولف ارمان ـ ديانة مصر القديمة) .

« ولا شك أن عنصر الاستمرار فى الحضارة المصرية راجع إلى عوامل اقتصادية ، وبوجه خاص إلى التجدد السنوى الذى يتبع فيضان النيل ، والواقع أن هذه الخصوبة وإن كانت محدودة جداً فى حجمها ومستمرة فى الوقت نفسه استمرار النهر الذى تعتمد عليه ، إلا أنها قد ضمنت إلى حد غير عادى لهذه الحضارة عنصر التماسك ، وكان مظهر هذا التماسك

مادياً واقتصادياً ، ومع ذلك فقد انعكس على الدين والفن » . (هربرت ريد ـ معنى الفن ـ صفحة ١٠٠) .

مثل هذا الاستمرار والتماسك لا نجد ما يماثله فيما بين النهرين رغم « أن كليهما كان يسوده نظام اجتماعى واحد . . » ولقد كان الحكم فى كل من مصر وما بين النهرين لحاكم مطلق يجمع الأمور كلها فى يده ، تقوم هنا أسرات وهناك أسرات أو سلالات يلى أفرادها الملك واحداً بعد الآخر ، ولكن هذه الأسر التى استقر لها الأمر فى مصر فى الكثير لم يستقر لها الأمر فى العراق إلا فى القليل ، وعلى حين جرت الأحوال بينها فى مصر شبه رضية جرت فى العراق بينها خصومات وحروب يشنها البعض على البعض .

وكان لاستتباب الحال للجالس على العرش هنا وعدم استتبابها هناك أثر للتمكين لهم فى مصر وعدم التمكين لهم فى العراق ، ثم ظهور ملوك مصر على حال من الهيبة والجلال زادت مع الزمن حتى رفعتهم إلى مصاف الآلهة ، على حين لم يظفر ملوك العراق بهذه المنزلة، وغاية ما بلغوه كانوا أولياء الآلهة ، وقليل منهم ارتفع إلى مرتبة الإلـه . وحين آمن المصريون بأن ملوكهم آلهتهم بيدهم أمرهم أخلدوا إلى الطمأنينة وسكنوا إلى مستقبلهم ، وكان الأمر على العكس من هذا فى العراق ، ملوكهم أقرب إليهم منهم إلى الآلهة فخلت حياتهم من الاطمئنان إلى حاضرهم أو مستقبلهم .

وهكذا كان ثمة عقيدتان دينيتان تختلف إحداهما عن الأخرى ، وكان لهما أثر فى حياة الناس هنا وهناك ، فلقد كان الناس فى مصر ينالون من تقريب الآلهة لهم هم وملوكهم ، ما يضمنون به نعيمهم فى حياتهم الأخرى ، فعاشوا دنياهم قارين وادعين ، على حين أن إخوانهم العراقيين لا يطمئنون إلى أخراهم فعاشوا دنياهم فزعين هلعين . وهذه الحال من الطمع فى نعيم الآخرة التى بدأت فى مصر مقصورة على نفر من خاصة الملك أيام الدولة القديمة لم تلبث أن عمت الناس جميعاً منذ أن أهلت الدولة الوسطى . وما من شك فى أن هذا الاطمئنان هنا والقلق هناك كان لهما أثرهما فى فنى مصر والعراق ، فبدا الفن المصرى على مسحة من الدعة والاطمئنان على حين بدا الفن العراقى عليه مسحة من الصرامة والعنف .

ولقد كان لا بد لتشييد ما شيد ـ مما لا تزال آثاره وأطلاله باقية ـ من توفير كثرة من الأيدى العاملة ـ فى رأى جورج كونتينو ـ من العاملين وأسرى الحروب . ولكننا نخالفه فى هذا الرأى ، فقد كانت هذه الأعمال المعمارية والفنية الرائعة ، تقوم بها أيد مصرية ماهرة ، ويضطلع بها جهاز دقيق التنظيم ، سواء فى تلك البعثات التى تقوم بقطع الأحجار فى المحاجر أو تلك الفئات المتعددة التى تقوم بإنشاء هذه العمارات الضخمة وتزيينها بالنقوش أو البوابات أو التماثيل .

ولعل الذى جر إلى اتهام المصريين بنظام السخرة هو ما ذهب إليه هيروديت عندما زار مصر ورأى أهرامها ، فلقد خال أن هذا العمل الضخم لا يتأتى إنشاؤه إلا على هذه السخرة . وهذا الذى خاله هيروديت شاع على ألسنة نفر من الكتاب من بعده ، إلى أن خانت الدراسات الأثرية الكثير من الحقائق حول تاريخ مصر القديمة . . . » (د . ثروت عكاشة ـ الفن المصرى ـ صفحة ١٢٣) .

لا شك أن وجود المبرر الدينى ، واقتناع الفلاحين بأن عملهم لخدمة الملك الإلـه هو عمل مقدس يحصلون مقابله على طعامهم من مخازن المعابد ، كان استخدام هذا المبرر شائعاً ليس فى مصر فقط بل فى كل الحضارات الزراعية الكبرى . . وليس من الضرورى أن تكون السخرة والعبودية ـ بالشكل الذى عرفه المجتمع الأمريكى بالنسبة للزنوج المجلوبين من أفريقيا ـ هى وسيلة توفير وتشغيل قوة الإنتاج الوحيدة لآلاف السنين ، وإنما السخرة المبررة دينياً واجتماعياً ، والتى كانت تراعى فى حالة بناء الأهرام الظروف البيئية فتستغرق شهور الفيضان حيث لا تحتاج الأرض المغمورة بالمياه إلى سواعد هؤلاء الفلاحين المملوكين من الناحية العملية لأسيادهم من الملوك والأمراء والكهنة والفنانين . .

الميثولوجيا والفن

فى استعراضنا لأثر الميثولوجيا والأفكار الدينية والأسطورية على فن كل من مصر والعراق لن نتعرض للتغيير بتغير العبادات والحكام . . حيث إن المقارنة الشاملة بين الفكر الدينى فى كل من وادى النيل ووادى الرافدين قديماً قد يستغرق صفحات مطولة ، ولكننا اخترنا النقاط التى لها أثر على الفن أكثر من غيرها وهى فكرة الضحية البشرية ، لأنها مقياس للتقدم نحو رقى المشاعر وتهذيبها ، وهو أمر حيوى بالنسبة للفن وطريقة صياغته التى تختلف فى المجتمع الهمجى عنها فى المجتمع المهذب الراقى .

ثم فكرة بدء الخليقة التى تفسر مختلف الظواهر الطبيعية .

ثم فكرة خلق الإنسان التى تفسر مغزى الحياة ودور الإنسان فيها .

ثم فكرة الطوفان التى تعبر عن طريقة معاقبة الإلـه لبنى البشر .

وأخيراً فكرة الحياة بعد الموت التى كان لها أعمق الأثر على الإنتاج الفنى فى مصر .

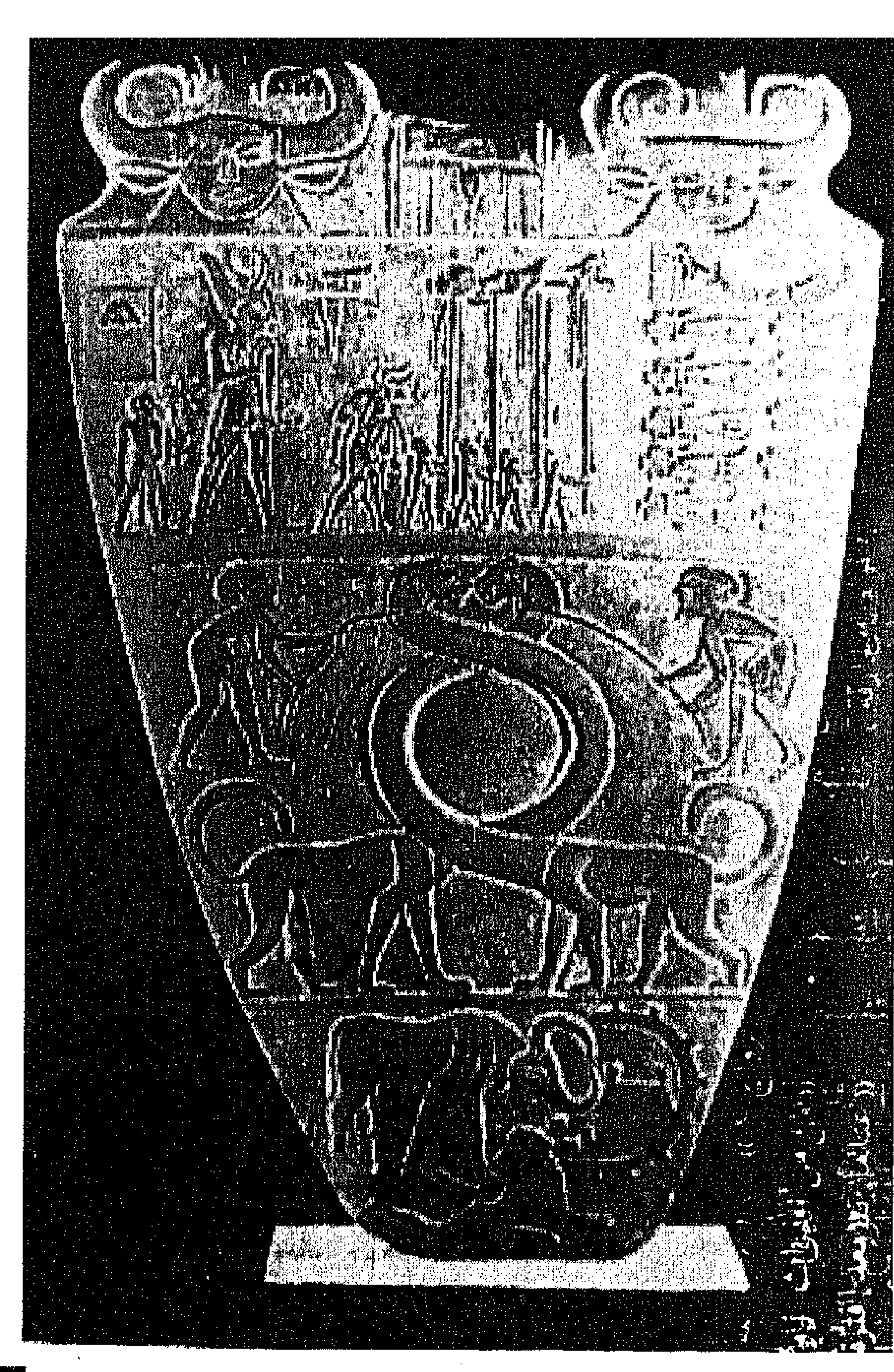
الضحية البشرية والملوك الآلهة :

لا شك أن أحد مقاييس التحضر والرقى هو رقة المشاعر والتخلص من العادات والتقاليد الدموية الهمجية . . ونستطيع أن نلمح هذا التحضر فى متابعة « الصلايات » التى اكتشفت فى مصر وأنتجت فى عصور مـا قبل التاريخ حتى صلاية « نعـرمـر » أو الملك « مينا » أول ملوك الأسرات فى مصر وموحد الوجهين القبلى والبحرى .

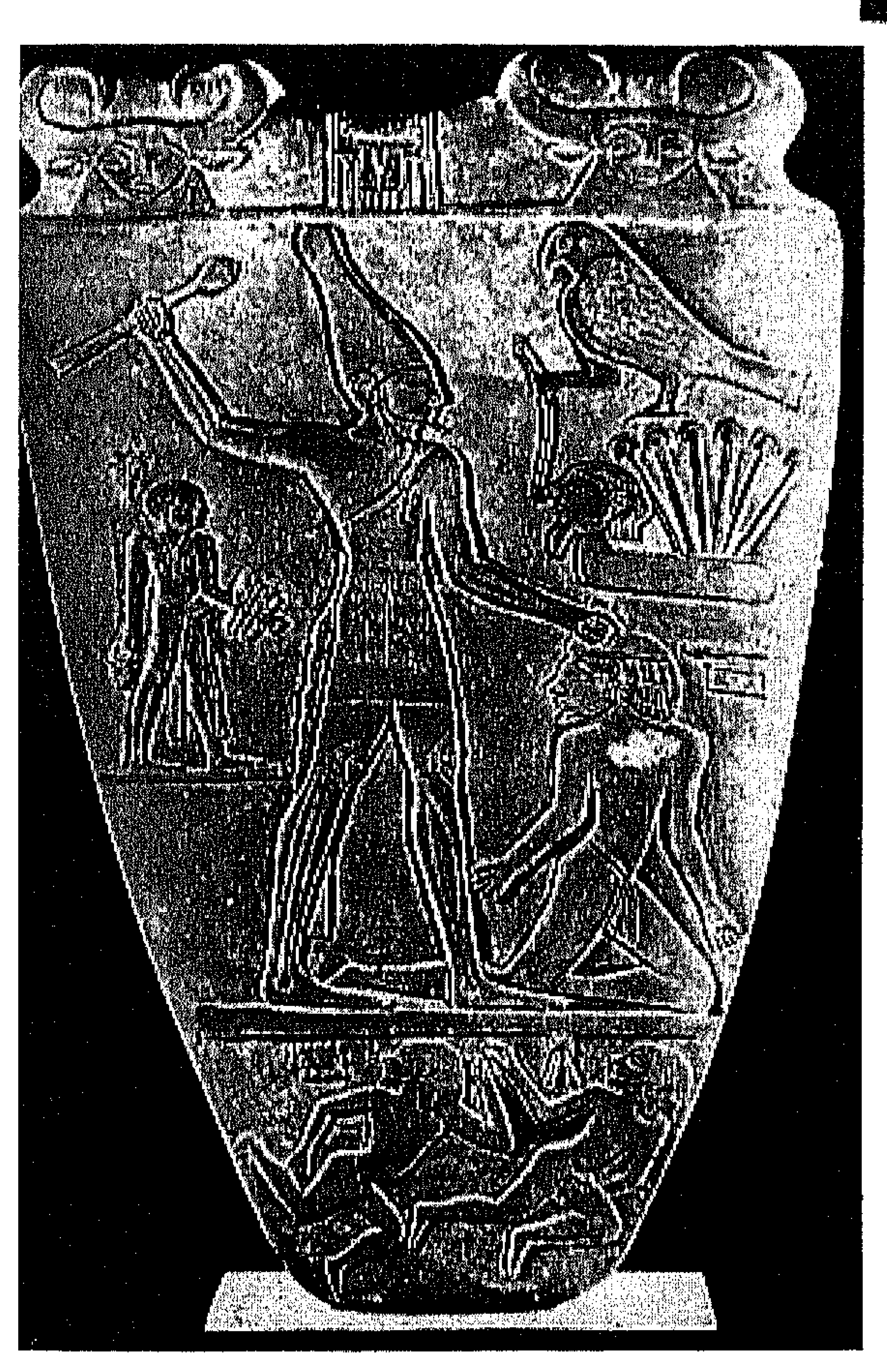
كانت الصلايات تسجل نصر هؤلاء الملوك القدامى فى حروبهم ، وكانت خشنة بدائية وتصور مناظر العنف والقسوة فى القتال ضد الأعداء . . . ولكنها فى لوح الملك مينا اتخذت شكلاً رقيقاً مهذباً يتفق مع التحضر الذى وصل إليه الإنسان المصرى فى ذلك العصر المبكر . (شكل ـ ٢١ ـ ٢٢) .

ويمكن أن تتخذ الشعائر السحرية أو الدينية الخاصة بعادة التضحية البشرية ثم اختفائها مقياساً لهذا التحضر . « وقد مكن موقع البلاد الجغرافى المحصن أهل مصر أن يعيشوا حياة هادئة . ومن البديهى أنه قد حدثت بعض الحروب والمعارك اعتبرها المصرى إحدى المصائب التى حلت بالشعب ، ولم يهتم بها كثيراً . ولم يتعطش المصريون نحو الأخذ بالثأر كما كانت الحال فى الشعوب الأخرى ، ولذلك بقيت هذه العادة غريبة عنهم . ومن أجل هذا بقيت ديانتهم خلوا من الطقوس المخيفة التى تحيد بالديانات الأخرى عن الطريق المعتدل . ولم يكن فيها مكان لآلهة ظمأى نحو الدماء ، ولا طقوس تسرف فى السرور أو الشراهة . وكانت الطقوس الدينية تؤدى بشكل هادىء رزين . وعومل الإلـه معاملة الرجل القوى الذى يسعى الكل إلى تأكيد مظاهر احترامه فيقدمون له المأكل والمشرب والملابس والحلى ، ويشيدون له مسكناً يحرصون على نظافته يشيع فيه عبق البخور . وكان الإله يسر لكل هذا فيعوض الناس ببركاته عن كل هذه الأعمال . (ادولف ارمان ـ ديانة مصر القديمة ـ صفحة ١١) .

« بينما كان البابليون يختارون لعيد « السكايا » ملكاً زائفاً يضعون عليه ملابس الملك الحقيقى ، ويبيحون له الاستمتاع بمحظياته وتولى مقاليد الحكم فيهم لخمسة أيام يجردونه بعدها من ملابسه وينزلون به أشد أنواع العذاب حتى يلقى حتفه . وقد تم العثور أخيراً على بعض النقوش الأشورية التى تلقى مزيداً من الضوء على هذا المعبد والتى يبدو أنها تعزز تفسيرنا له فى أنه احتفال بالسنة الجديدة وأنه أصل عيد البوريم Purim عند اليهود » . (سير جيمس فريزر ـ الغصن الذهبى ـ صفحة ٦٣) .



شكل رقم (٢١)
لوح الملك مينا (الوجه الأمامى) حيث الحفرة التى يصحن فيها الكحل ، إنها تسجل وحدة الوجهين ويوجد حيوانان من الفن السومرى ، ترى هل انتقلا من مصر إلى ما بين النهرين أم العكس ؟



شكل رقم (٢٢)
لوح الملك مينا (الوجه الخلفى) يرجع تاريخ إلى (٣٢٠٠ ق . م) وهو بداية التاريخ المكتوب ولكنه قمة تطور فنى وتهذيب أخلاقى استغرق بلا شك آلاف السنين .

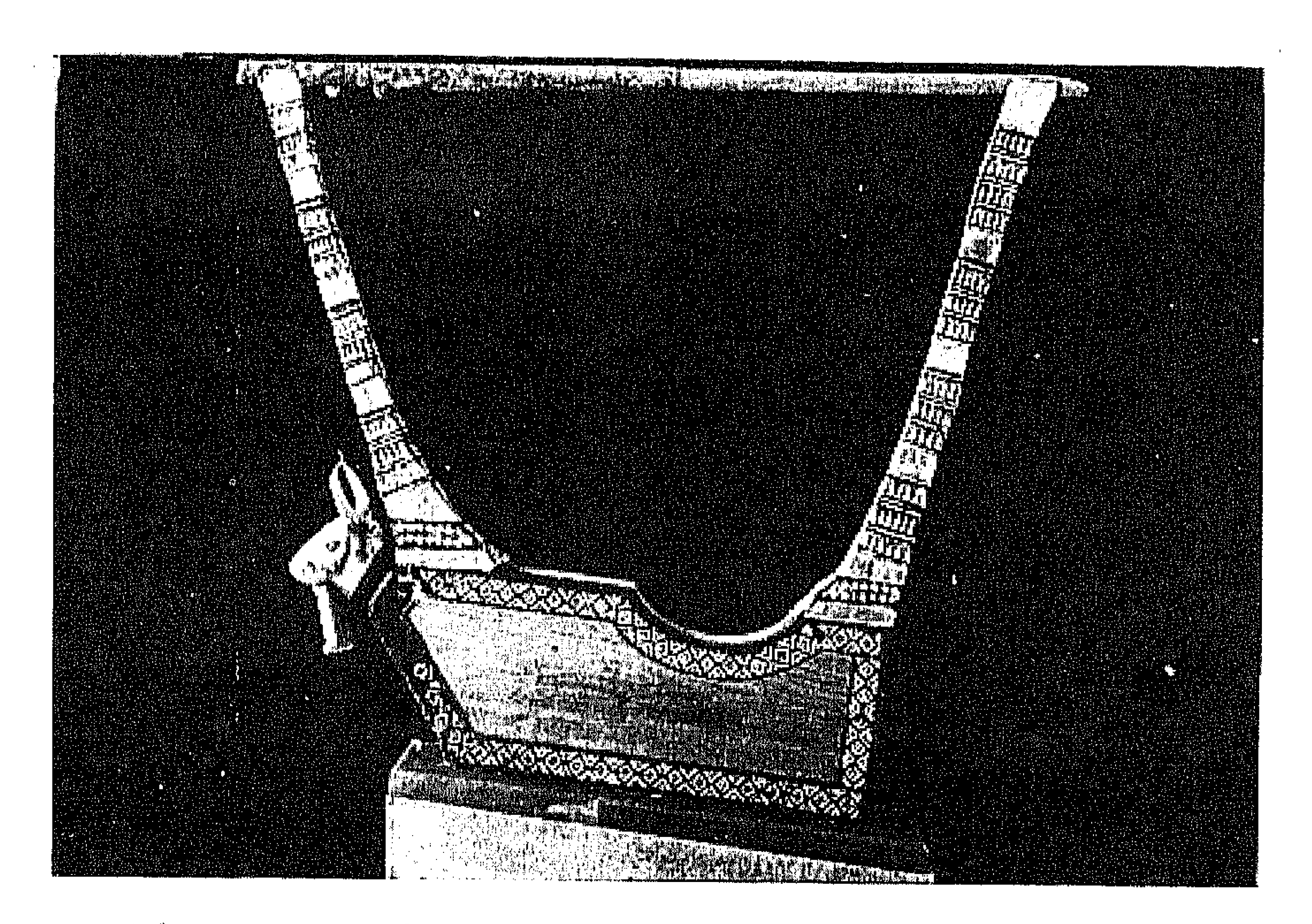
لهذا من الممكن اعتبار الحضارة المصرية أسبق من الحضارة البابلية فى التخلص من تقديم الذبائح البشرية خاصة وأن هناك مقبرة « أور » التى اكتشفت فيها أعداد كبيرة من الناس الذين دفنوا أحياء بطريقة جماعية وإن كان الغموض لا يزال يحيط بالطقوس والظروف التى تم فيها هذا الدفن الجماعى .

فمن بين القطع الكثيرة التى اكتشفت فى أور تعد تلك التى وجدت فى أحد القبور أكثرها امتيازاً ، وعدد هذه القبور ألف ، من بينها ستة عشر تسمى « القبور الملكية » التى وجدت فيها كميات كبيرة من الآثار وتكتنفها ألغاز كثيرة .

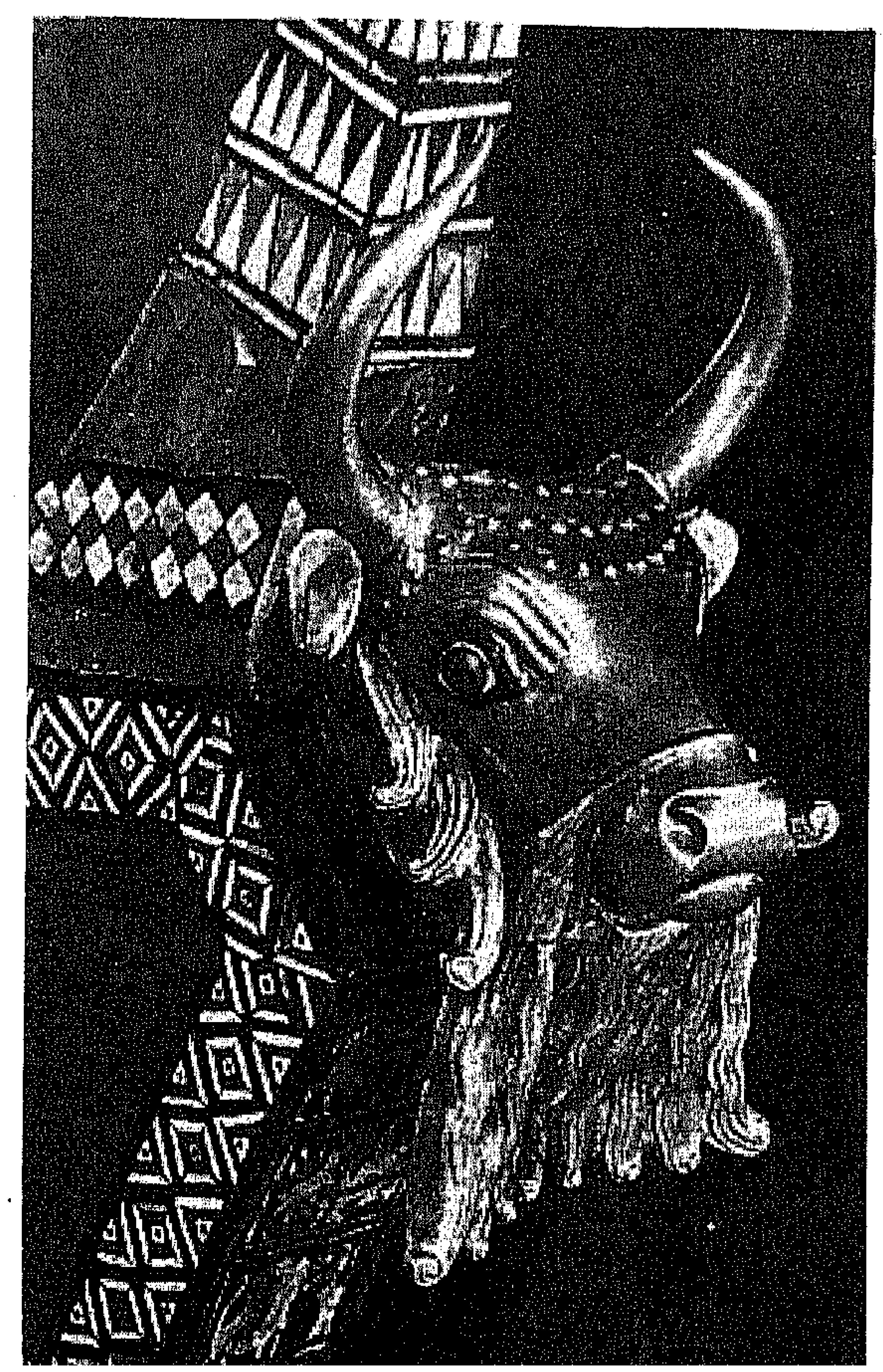
« كيف يمكننا تفسير وجود أعداد كبيرة من الموتى فى القبور الملكية الذين وجدوا مصحوبين بجوقات موسيقية منظمة ، ترقد قريباً من أدواتها ؟ (شكل ٢٣ ، ٢٤) وكذلك الخدم والجنود وسائقى العربات ومعهم الحيوانات التى يقودونها والتى دفنت هى الأخرى قرباناً ؟ هل هذه المذابح الجماعية كانت تتم اختياراً ؟ فإنه لا يوجد أى أثر لمقاومة أو عنف ، وهل كانوا يضحون بأنفسهم من أجل انتقال الملك أو الشخص العظيم إلى الحياة الأخرى ومعه نفس الصحبة التى كانت معه فى حياته الأولى ؟ هل كان لهذا الاحتفال علاقة بعبادة من عبادات الخصوبة ؟ مهما كانت الإجابة فإن هذه الطقوس ليست مذكورة فى أى أدب من آداب الجزيرة المعروفة للآن » . (لوسيون لاروس ـ الفن السومرى ـ صفحة ٣٨) .

« ولا شك أن ظروف ما بين النهرين وتتابع موجات الهجرات والغزوات عليها حتمت تمجيد القوة والقسوة والبطش وأدت إلى استمرار بعض العادات والطقوس السحرية التى ننظر إليها الآن باعتبارها من علامات الهمجية والتخلف .

بينما ظروف مصر ذات الحدود الآمنة والموارد المائية المنتظمة سنوياً جعلتها فى غير حاجة إلى استمرار الطقوس الهمجية والدموية لأن الخوف من الآلهة كان كافياً تماماً لتسير الأمور برفق وتسلسل متتابع . . وقد حل الدين بسرعة مكان السحر وأصبح الملك الإله هو الصيغة الملائمة لحكم هذا الوادى الأخضر الخصب .



شكل رقم (٢٣) « قيثارة أور » التى عثر عليها فى المقابر الملكية (الجماعية) فى « أور » ، كان خشبها قد تحول إلى تراب ، وبقى الذهب والحجارة الكريمة ومواد التطعيم ، ومن ترتيب هذه الأحجار أعيد صنع هيكلها الخشبى .



شكل رقم (٢٤)
تفصيل « لأروع » قطعة نحتية من العصر السومرى « رأس تيس » من الذهب تزين « قيثارة أور » الشهيرة . . إنها غاية فى الحيوية والجمال .

ولقد حذر الأستاذ ماسبيرو وهو يتكلم عن أهمية السحر فى الشرق وبخاصة فى مصر من أن تلحق بكلمة السحر تلك الفكرة المهينة التى تثيرها هذه الكلمة بالضرورة فى ذهن الرجل الحديث ، فلقد كان السحر القديم يؤلف الأساس الأول للدين ، ولم يكن أمام الإنسان المؤمن لكى يضمن لنفسه شيئاً من رضى إلّه إلا أن يضع يديه على ذلك الرب ، والوسيلة الوحيدة لذلك هى ممارسة بعض الشعائر المعينة وتقديم القرابين والصلوات والأدعية والترانيم التى أوحى بها ذلك الإلّـه نفسه والتى تلزمه بأن يجيب دعوة الداعين » . (الغصن الذهبى ـ صفحة ٢٢٤) .

وقد حدث نفس التطور فى بابل وإن ظل السحر والدين متجاورين وممتزجين وظل الساحر والكاهن متعايشين ومتناقضين فى نفس الوقت .

« كان ملوك بابل الأوائل منذ عهد سرجون الأول حتى الأسرة الرابعة فى « أور » أو ما بعدها يدعون الألوهية أثناء حياتهم . وكان للملوك الأسرة الرابعة فى « أور » على وجه الخصوص معابد كانت تقام لتمجيدهم ، كما أنهم كانوا يقيمون تماثيلهم فى كثير من المحاريب ويأمرون الناس بأن يقدموا لها القرابين . وكان الشهر الثامن بخاصة هو الشهر المخصص للملوك ، كما كانت القرابين تقدم إليهم مع مطلع الهلال الجديد ، وفى الخامس عشر من كل شهر . كذلك كان الملوك البارثيون من عائلة « ارساكد Arsacid » يعتبرون أنفسهم إخوة للشمس والقمر ، ولذا كانوا يعبدون كآلهة ، وكان مجرد الاعتداء على أى فرد عادى من أسرة « ارساكيد » أثناء المشادات يعتبر انتهاكاً للحرمات المقدسة .

كذلك ارتفع الناس بملوكهم فى مصر إلى مرتبة الآلهة أثناء حياتهم فكانوا يقدمون لهم القرابين كما كانت عبادتهم تقام فى معابد خاصة يشرف عليها كهنة خصوصيون . والحقيقة أن عبادة الملوك كانت تطغى أحياناً على عبادة الآلهة وتكاد تخفيها . فقد كان الملك هو (الإلّـه الأعظم) و (حورس الذهبى) و (ابن رع) . كان يمارس السلطة ، ليس على مصر وحدها ، بل وعلى كل البلاد وكل الشعوب ، على الدنيا كلها ، طولاً وعرضاً ، شرقاً وغرباً ، وعلى كل محيط الدائرة الهائلة التى تسطع عليها الشمس ، على السماء وما حوت

الأرض وما فوقها ، على كل ما يدب على رجلين أو أربع ، وكل ما يطير أو يخفق بجناحيه . إن الدنيا بأسرها تقدم إليه كل ثمارها . والواقع أن كل ما كان معروفاً عن الإلّه الشمس كان ينسب إلى ملك مصر ، فقد كانت ألقابه مشتقة مباشرة من ألقاب الإلّه الشمس . وتذكر لنا بعض الروايات أنه طوال فترة حياته كان ملك مصر يستنفد كل المفاهيم التى كونها المصريون القدماء لأنفسهم عن الألوهية . ونظراً لأنه كان بحكم مولده ومكانته الملكية إلّهاً فوق البشر فإنه كان يصبح بعد موته إنساناً معبوداً مقدساً وبذلك كانت تتركز فيه كل الصفات المعروفة عن الرب » . (الغصن الذهبى ـ صفحة ٣٦٦) .

« يقوم هيكل بعل المقدس فى بابل كالهرم المنيف ويرتفع فوق المدينة فى سلسلة من ثمانية أبراج أو أدوار ترتكز بعضها فوق بعض ، وفوق البرج العلوى الذى يمكن الوصول إليه عن طريق درج يدور حول الأبراج جميعاً ، يقوم معبد فسيح فيه سرير كبير فرش بالأغطية والوسائد الوثيرة وبجانبه منضدة ذهبية . ولا يظهر فى المعبد أى صورة على الإطلاق ، ولم يكن يسمح لإنسان بأن يمضى الليل فيه ما عدا امرأة وحيدة هى التى اختارها الرب من بين نساء بابل حسب ما يقول كهنة الكلديين . وكانوا يقولون : إن الرب نفسه كان يأتى إلى المعبد أثناء الليل فينام فى ذلك السرير الفخم . وكان يحرم على المرأة باعتبارها قرينة الرب أن تجامع أحداً من البشر الفانين .

وفى طيبة مصر كانت إحدى النساء تنام فى معبد آمون باعتبارها قرينة الإلّه وكان يحرم عليها أن تتصل بالبشر ـ شأنها فى ذلك شأن زوجة بعل الآدمية فى بابل . وكثيراً ما يرد ذكر هذه المرأة فى النصوص المصرية على أنها « القرينة الإلّهية » . ولم تكن هذه « القرينة » فى العادة شخصاً بأقل من ملكة مصر نفسها . فلقد كان المصريون يعتقدون أنهم ينحدرون من صلب الإلّه آمون نفسه الذى كان يتنكر فى صورة الملك الحاكم ثم يجامع الملكة وهو على هذه الهيئة . وقد نقشت هذه العملية المقدسة بكثير من التفاصيل على جدران اثنين من أكبر معابد مصر وهما الدير البحرى ومعبد الأقصر ، ثم إن النصوص المكتوبة مع هذه الرسوم لا تدع مجالاً للشك فى معناها » . (الغصن الذهبى ـ صفحة ٤٨٠) .

أساطير بدء الخليقة :

أما قصة خلق الأرض والسماء عند سكان ما بين النهرين فيوردها الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه عن الفن العراقى فيقول :

« ولقد كان للأشوريين والبابليين فكرة عن بدء الوجود سبقوا بها ، فتحدثنا الألواح السبعة التى كانت تضمها مكتبة « أشور بانى بال » فى مدينة نينوى وغيرها من مخلفات أخرى يسبق وجودها ميلاد المسيح بنحو من ألف عام ، عن فكرة الخلق عند الأشوريين والبابليين . وما من شك فى أن ما جاء فى هذه الألواح وحملته تلك المخلفات الأخرى يرجع إلى تاريخ أبعد من هذا القدم ، وأن هذه وتلك ليست غير صورة من معتقدات السلف الأول .

وهـذه العقيـدة التى سجلتها الألواح تذهب إلى أن الخلق نشـأ عن امتزاج الماء العذب « ابسو » بالماء الأجاج « تعامت » وعن هذا الاختلاط كان الخلق الأول ، وهم الآلهة .

أسطورة (انيوما ايلش) عندما لم يكن فى الكون سماء ولا أرض : وتصور هذه الأسطورة الماء العذب تفيض به وهدة عميقة تحيط بالأرض التى بدت وسط ذلك المحيط هضبة ناتئة قامت فيها جبال عالية قرت عليها القبة السماوية . وإذا كانت المياه العذبة «ابسو» محيطة بالأرض فإن منها ما نفذ من طبقاتها وتجمع عيونا انبثقت هنا وهناك .

وكما خال الأشوريون والبابليون الماء العذب « الابسو » على هذه الصورة ، خالوا الماء الأجاج « تعامت » بحراً ، وجعلوه الأنثى التى لقحت من الابسو الذكر ، ومن التقائهما كان اصطخاب الأمواج « الممو » وكان أول مولودين هما الإلهان لخمو ولاخامو . وهذه الأسطورة وإن لم تكن قد كشفت عن حقيقتهما فقد صورتهما جنينين كبيرين ، وعنهما كانت الذكورة « أنشار » والانوثة « كيشار » أى العالم السماوى والعالم الأرضى » . . .

« ثم كان بعد ذلك الإلـهان الكبيران « أنو » إلـه السماء الجبار القوى و « أيا » أو «إنكى» إلـه المياه العذبة ذو الحكمة البالغة ، وعنهما كان نسلان : نسل إيجيجى الذين عمروا السموات . ونسل أنوناكى الذين عمروا الأرض » . . .

ودبت الخلافات وقامت المعارك وحيكت المؤامرات بين آلهة الفوضى وآلهة النظام حتى انتصر النظام فى النهاية الممثل فى الإآله « مردوك » ضد غريمه « تعامت » . . .

« وتولى الذعر أتباع تعامت ، فولوا هاربين ، يبغى كل سبيل النجاة ، وإذا هم قد تفرقوا شتاتاً هنا وهناك ، لا يعرف كل أين يقصد ، غير أنهم على هذا لم يفلتوا من قبضة مردوك ، وإذا هو يسوقهم جميعاً أسرى ويلقى بهم « وبكنجو » فى الجحيم مصفدين فى الأغلال . ويعود « مردوك » إلى « تعامت » فيهشم جمجمتها ويمثل بجسدها ويقطعه نصفين جاعلاً من أحدهما قبة للسماء حيث أقام داره ومن الآخر ظهرا لليابسة . وجعل فى السماء بروجاً للنجوم التى لم تكن غير صور للآلهة تظهر فى أوقات معلومة لتكون مواقيت للناس وتنتظم أمورهم ، وجعل للشمس بابين لظهورها ومغيبها ، وجعل القمر ساطعاً ، وجعل للجنة أمدا ، وأجرى الأجرام السماوية فى مدارات لا تعدوها .

وحين استوت الأرض أخذ « مردوك » يتدبر فى خلق الإنسان الذى عليه أن يكدح وترتاح الآلهة . ويثور حقد الآلهة على « كنجو » فيدينونه ويوثقونه ويفصدون شرايينه ، ومن دمه يخلقون البشر ، عندما يوجب ايا (انكى) الكدح على الإنسان . ويجعل « مردوك » قسمة بين السماء والأرض ، للسماء ثلثمائة يحرسونها ، وللأرض ثلثمائة يرعونها ، ويشكر الآلهة « لمردوك » صنعه ويشيدون هيكلا يتلون فيه أسماءه الخمسين التى يرمز كل منها لصفة أو وظيفة من وظائفه تتشكل منها جميعاً ماهيته ، وهى انتصار التنظيم على الفوضى ، وتأسيس الكون المتسق الذى يعكس الدولة الكونية لأبناء العراق القدامى .

وهكذا تحدثنا أسطورة « إينوما إيليش » عن معالم الكون فى جزئها الأول ، وعن أسس نظامه فى جزئها الثانى . وهى حين بدأت بعرض الصراع بين قوى الفوضى الكامنة فى « تعامت » وزوجها وتابعهما وبين قوى النظام المتمثل فى الآلهة ختمت بسيادة قوى النظام على قوى الفوضى .

عندما لم يكن فى الكون سماء ولا أرض . .

ولم يكن هناك غير أبسو وممو وتعامت . .

يمزج كل منهم مياهه بمياه الآخر . .

ولم يكن هناك مستنقع ولا جزيرة . .

ولم يكن قد ظهر بعد أى إلـه . .

ولا تحدد له إسم ولا مصير . .

عنـــدئـذ . .

أخذت الآلهـة تتشكل . .

. . . فى أعماق أبسو وممو وتعامت . .

وهذا هو ما توحى به الرقعة الجغرافية لبلاد العراق ، تلك الرقعة الفسيحة التى يضمها بين مجريهما نهران هما دجلة والفرات ، ثم يلتقيان بعد ليصبا فى الخليج العربى بعد أن يفرغا ما يحملان من طمى على بسيطة تلك الأرض ، بعد أن يتلاقى إلهان هما إلـه الماء العذب وإلـه الماء الملح . وهذا الذى كسبه الفكر العراقى من نظرته لبيئته جغرافيا كسب مثله فى تفكيره الدينى عن بيئته سياسياً ، فقد نشأ يدين للسلطة وحدها ، أعنى السلطة الممثلة فى الفرد ، ثم للسلطة تحميها القوة ، أعنى السلطة التى تمثلها الدولة . ومن هنا كانت نظرته للآلهة ، فكان منها « مردوك » إلـه القوة ثم أنو إلـه السلطة .

ولقد كتبت هذه الأسطورة مرة أخرى فى العهد الأشورى مع تحويرات هينة ، فاستبدل ، بمردوك أشور ، ثم إن هذا التشابه بين سلاح مردوك البابلى ، وسلاح إنليل السومرى ليؤكد لنا قدم هذه الأسطورة ، وأن صياغتها كانت تتجدد بما يوائم الزمن الذى تعاد فيه كتابتها » (الفن العراقى ، سومر وبابل وأشور ـ صفحة ٧٧ـ ١٨٠) .

خلق الإنسان فى الميثولوجيا المصرية والعراقية :

هناك أفكار متشابهة فى الميثولوجيا المصرية والبابلية ، وهناك أفكار تختلف كل الاختلاف ، والسبب الواضح لهذه المشابهات وتلك الاختلافات هى واقع البيئة التى تتشابه فى بعض الجوانب وتختلف فى جوانب أخرى .

وفكرة صنع الآلهة للإنسان من التراب التى نجدها مشتركة فى الفكرين البابلى القديم والمصرى القديم ، وحتى فى الكتب السماوية ، ترجع فى الواقع إلى ملاحظة أن الإنسان بعد موته وتحلله يتحول إلى تراب . . لهذا يتجه أبسط تفكير إلى أن الإنسان خلق من تراب .

ويقول جيمس فريزر فى بحثه « الفلكلور فى العهد القديم » :

« على أن فكرة العبريين فى أن الجنس البشرى يرجع فى أصله إلى التراب ـ تتضح لنا على نحو طبيعى للغاية ، إذ أننا نجد أن كلمة « أدمة » فى لغتهم ، ومعناها الأرض ، هى الصيغة المؤنثة لكلمة آدم ، ومعناها الرجل . ويبدو من نصوص مختلفة فى الأدب البابلى أن البابليين كذلك كانوا يرون أن الإنسان قد خلق من طين . فهناك رواية إغريقية احتفظت بحكاية عن أصل الخليقة « لبيروسوس » الكاهن البابلى تقول : إن الإله « بل » قطع رأسه ، وإن سائر الآلهة جمعوا الدم المتدفق منه وعجنوا به التراب ، وخلقوا البشر من هذه العجينة المخلوطة بالدم . ولهذا السبب ، كما يقول البابليون ، كان الرجال حكماء كل الحكمة ، لأن الطين الذى خلقوا منه كان مخلوطاً بدم الإله . ويروى فى الأساطير الفرعونية أن « خنم » أبا الآلهة قد خلق الإنسان من الطين على دولابه الذى كان يشكل عليه الفخار» . (الفلكلور فى العهد القديم) .

بينما يسرد « ادولف ايرمان » أسطورة خلق الأرض والسماء عند المصريين القدماء مؤكداً أنها ظهرت نتيجة لما يراه المصرى فى البيئة التى حوله : « وإذا تساءل الإنسان عن العالم ونشأته فليس من شك أنه حاول الإجابة متأثراً بما كان يلاحظه من مظاهر الطبيعة التى تتغير وتختلف طوال العام . فتختفى حقول مصر مرة كل عام فى لجة من المياه لا تلبث أن تنحسر عنها رويداً رويداً . فاعتقد المصرى أن الأرض أيضاً قد برزت من الماء ، وتصوروا أن مكاناً عالياً من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذى يسمونه «نون» وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل فى القدم أو كما قالوا : « التل المزدهر الذى ظهر فى أول العصور » وحددوا مكانه فى مواقع مختلفة من مصر .

وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة ، إذ سكنت فيه الضفادع والثعابين

وهى من الكائنات التى تتفق مع ما يغمر هذا المكان من ظلام ورطوبة ، وسميت هذه الكائنات بأسماء استمدت من طبيعة هذا المكان : الليل ، الظلام ، الاختفاء ، الذبذبة وغير ذلك ، وكان عددها ثمانية ، ومدينة أشمون تحمل أسماءها فاسمها يعنى « الثمانية » . وكان هناك شيء آخر فوق هذا التل الطميى . شي يتناسب مع طبيعة هذا العالم الطينى المجدب ، هذا الشيء هو بيضة طائر مائى خرجت منها أوزة استحال بخروجها الظلام الدامس إلى نهار واضح فهى الشمس التى طارت صائحة (ومن أجل ذلك سميت : « الصائحة الكبيرة ») فوق سطح الماء . فكان ذلك بمثابة الضوء الأول والصوت الأول الذى أضاء الظلام الدامس ، وانطلق فى ذلك الصمت الأزلى الذى خيم فوق العالم .

وهناك أسطورة أخرى بأن زهرة اللوتس نبتت من الماء الأول وكان يجلس فيها طفل الشمس . ثم تضيف أسطورة ثالثة على ذلك فتقول : إن بقرة كانت تسبح فى الماء وجلس فوق ظهرها إلـه الشمس الطفل . وهذه كلها تخيلات استمدها المصرى من بيئته أثناء الفيضان . وفى هليوبوليس ظهرت تلك الأسطورة التى تقول بأن الشمس ظهرت هناك على الحجر المسمى بالبنين . ولقد كان العالم الذى برز من الماء الأزلى لا يزال مضطرباً إذ لم تكن السماء قد انفصلت عن الأرض وكانت إلهة السماء « نوت » مستلقية فوق زوجها إلـه الأرض « جب » ولكن أباهما « شو » إلـه الهواء زج بنفسه بينهما ورفع السماء إلى أعلى ورفع معها كل من خلق ، أى كل إلـه « ومعه سفينته » فاستحوذت عليها نوت وقامت بتعدادها وجعلت منهم نجوم السماء ولم تستثن منها الشمس وأصبحن جميعاً يجبن بسفنهن جسم « نوت » .

وهكذا كانت نشأة عالمنا هذا ، إذ أنه منذ انفصال السماء عن الأرض اتخذ الكون وكائناته الشكل الذى نعرفه ، ولم يكن هناك من اتصال بين العالم العلوى والآخر السفلى سوى « عظام شو » الذى تحمل ذراعاه الجميلتان نوت » . (ديانة مصر القديمة ـ صفحة ٧٢ـ ٧٤) .

أسطورة الطوفان فى بابل :

على عكس ذلك نجد أن قصة الطوفان البابلية لم تعرف فى مصر وإنما اتخذت شكلاً آخر .

« وقد تعرف الدارسون الغربيون على حكاية الطوفان الكبير البابلية التى عرفتها العصور القديمة حيث أن المؤرخ البابلى الأصل (بيروسوس) الذى كتب عن تاريخ بلاده فى النصف الأول من القرن الثالث قبل الميلاد كان قد دون هذه الحكاية . وقد كان « بيروسوس » يكتب مؤلفاته باللغة اليونانية . على أن هذه المؤلفات لم تصلنا كاملة ، بل وصلتنا مقتطفات منها حفظها لنا المؤرخون الإغريق المتأخرون . ولحسن الحظ أن هذه المقتطفات تحتوى على حكاية الطوفان البابلية التى تجرى على النحو التالى :

لقد حدث الطوفان فى عهد الملك (اسيسوتروس) ، الملك العاشر الذى حكم بابل . وقد ظهر الإلّـه (كرونوس) لهذا الملك فى رؤياه ، وحذره من أن طوفاناً سيغمر الأرض ويهلك الناس جميعاً ، وذلك فى اليوم الخامس عشر من شهر (دايسيوس) ، وهو الشهر الثامن من السنة المقدونية . ولهذا حثه الإلّـه على أن يكتب تاريخ العالم منذ بداية الخلق ، وأن يدفن ما كتبه فى (سيبار) بلد الشمس ، حتى يظل فى مأمن من الطوفان ، كما طلب منه أن يبنى فلكاً يأوى إليه هو وأقرباؤه وأصحابه ، وأن يختزن فيه زاداً من اللحم والشراب ، كما يأخذ معه فيه الكائنات الحية من الطيور وذوات الأربع . فإذا ما فرغ من إعداد كل شىء ، كان عليه أن يبحر بفلكه . عند ذاك سأل الملك (اسيسوتروس) الإلّه قائلاً : « ولكن إلى أين أبحر بالفلك ؟ فأجابه الإلّـه : « إلى الآلهة ، ولكن بعد أن تصلى من أجل خير الناس » . فأطاع الملك أمر الإلّه وابتنى فلكاً طولها مائة وألف ياردة ، وعرضها أربعمائة وأربعون ياردة . وبعد أن جمع كل ما يحتاج إليه ، اختزنه فى الفلك ، ثم جعل أولاده وأصدقاءه يركبون فيها . وبعد أن أغرق الطوفان الأرض ثم انحسر عنها ، فور ذلك أطلق (اسيسوتروس) سراح بعض الطيور ولكن الطيور لم تجد طعاماً تأكله أو مكاناً تستقر فوقه ، فعادت إلى الفلك . وبعد بضعة أيام ، أطلق سراحها مرة أخرى ، فعادت

هذه المرة إلى الفلك وأرجلها ملوثة بالطين . فلما أطلقها للمرة الثالثة طارت بعيداً ولم تعد إلى الفلك .

عند ذلك عرف الملك أن الماء قد انحسر عن الأرض ، فرفع من الفلك بعض ألواحها الخشبية ، ونظر من الفتحة فأبصر الشاطىء . عند ذلك سار بالفلك حتى استقر عندجبل ، فنزل منه هو وزوجته وابنته وقائد الدفة ، وسجد للأرض وابتنى مذبحاً ، وبعد أن فرغ من تقديم الضحية للآلهة ، اختفى هو ومن معه . فلما رأى الذين كانوا لا يزالون داخل الفلك أن الملك ومن كانوا فى رفقته لم يرجعوا إليهم ، نزلوا من الفلك كذلك وأخذوا يبحثون عنهم وينادون الملك باسمه ، ولكنه لم يكن ليرى فى أى مكان . غير أنهم سمعوا صوتاً يدوى فى الهواء ويطلب منهم أن يخشوا الآلهة ، ويكفوا عن البحث عن الملك لأن الآلهة قد اختارته لكى يسكن إلى جوارها ، كما شاركته زوجته وابنته وقائد الدفة هذا الشرف. ثم أمرهم الصوت أن يعودوا إلى بابل ويستخرجوا الكتابات التى كانوا قد دفنوها هناك ويوزعوها فيما بينهم . وكذلك أخبرهم الصوت أن الأرض التى يقفون عليها هى أرمينيا . وبعد أن سمع ركاب الفلك كل هذا الحديث قدموا الضحية للآلهة ، ورجعوا راجلين إلى بابل . أما الفلك التى استقرت عند جبال أرمينيا فلا يزال جزء منها مطروحاً على هذه الجبال حتى اليوم ، وما زال بعض الناس يزيلون عنها القار ويستخدمونه فى تعاويذهم . أما ركاب الفلك فقد عادوا إلى بابل واستخرجوا الكتابات المدفونة فى (سيبار)، وشيدوا مدناً كثيرة ، وأعادوا بناء الأماكن المقدسة وعمروا بابل بنسلهم (سير جيمس فريزر ـ الفلكلور فى العهد القديم ـ صفحة ٩٤ ـ ٩٥) .

وهناك مصدر آخر لقصة الطوفان هو « ملحمة جلجامش » : « تحدث (أوتنابشتيم) إلى جلجامش وقال : (سأكشف لك يا جلجامش عن كلمة خبيئة ، وسأفشى لك غرض الآلهة من وراء منحها إياى الخلود : فأنت تعرف مدينة (شورىباك) ، تلك المدينة القديمة التى تقع على شاطىء الفرات . لقد حثت الآلهة التى كانت تسكن تلك المدينة ، كبار الآلهة على أن يرسلوا طوفاناً إلى الأرض . وقد كان مجمع الآلهة يضم (انو) أبا الآلهة ،

(وانليل) مستشارهم الحربى ، و (نينيب) رسولهم ، و (أنوجى) أميرهم ، كما كان يجلس معهم كذلك رب الحكمة (أيا) الذى ردد نداءهم إلى كوخ البوص قائلاً : « أيها الكوخ المصنوع من البوص . . أيها الكوخ المصنوع من البوص . . ويا أيها الحائط ، يا أيها الحائط استمع إلى واصغ إلى أيها الحائط ويا رجل (شوبياك) ، بن (اوبارا ـ توتو) . اهدم بيتك وابتن سفينة ، واهجر ممتلكاتك ، واستمع لندائى إنقاذاً لحياتك . . فقد استقر رأى الآلهة على أن تنقذ حياتك ، فانج بنفسك وخذ معك فى السفينة كل نوع من أنواع الحبوب . أما عن السفينة التى ستبتنيها ، فينبغى أن تبنى بدقة محكمة ، بحيث يكون طولها وعرضها متناسقين ، لأنك ستبحر بها فى عرض المحيط .

عند ذاك انتبهت إلى إلهى (أيا) وقلت له : « إن الأمر يا إلهى الذى أمرتنى به سأحترمه وأنفذه ، ولكن ماذا أقول للناس ولشيوخ قومى ؟ ففتح (أيا) فاه وتحدث إلىّ أنا العبد وقال : « إذا سألك قومك عن هذا الأمر فقل لهم : إن (انليل) يكرهنى ، ولذلك لن أبقى بينكم بعد اليوم ، ولن أدع رأسى يستقر على أرض (إنليل) ، بل يتحتم على بعد اليوم أن أغوص فى قاع البحر وأسكن هناك مع إلهى (أيا) . وأطاع (أوتنابشتيم) أوامر الله (أيا) وأخذ يجمع الأخشاب وكل ما يحتاج إليه لبناء السفينة . وفى اليوم الخامس صنع هيكل السفينة فى شكل سفينة بضائع وبنى فى وسطها مسكناً بلغ ارتفاعه مائة وعشرين ذراعاً ، وقسمه إلى ستة طوابق ، فى كل طابق تسع حجرات ثم ربط بالسفينة مصارف للمياه وطلاها من الخارج بالقطران ومن الداخل بالقار . ثم أمر بإحضار الزيت وذبح الثيران والخراف وملأ الدنيا بنبيذ السمسم وزيته ونبيذ العنب . ثم أخذ الناس يشربون النبيذ كما لو كانوا يشربون من نهر . وأقام وليمة شبيهة بوليمة العام الجديد . وبعد أن جهز السفينة بكل شيء ، ملأها بكل ما لديه من ذهب وفضة ، وكل ما لديه من حبوب . ثم أدخل فيها أفراد أسرته وخدمه وكل ما معه من قطعان الماشية والوحوش وأصحاب الحرف . وأخذ (أوتنابشتيم) ينتظر الوقت المحدد الذى عينه إلـه الشمس (شمش) عندما قال لأوتنابشتيم : « إن إلـه الظلام سيرسل إلى الأرض مطراً غزيراً ، فإذا حان هذا الوقت ، فأدخل سفينتك وأوصد بابها . وأخذ الوقت المحدد يقترب ، وفى المساء أرسل

إلـه الظلام المطر الغزير . ولما هبت العاصفة عرفت أن البداية قد حانت ، ولكننى كنت خائفاً من أن أنظر إلى العاصفة . وعند ذاك دخلت إلى السفينة وأوصدت بابها ، وسلمت القصر (العائم) بكل ما فيه إلى ربان السفينة وبحارها « بوزور أمورى » .

وعندما بزغ الفجر ظهرت فى الأفق سحابة سوداء يدوى فى وسطها صوت الإلـه (رمان) وأمامه يسير الإلهـان (موجاتى) و (لوحال) . وكان الثلاثة يمرون كالملائكة فوق الجبال والأرض . ومزق (أراجال) سارية السفينة . ثم جاء (نينيب) وفجر العاصفة ، كما حمل (أنوناكى) شعلات النار الملتهبة ، فأضاء الأرض ببريقها ، ثم صعدت زوجة (رمان) إلى السماء وتحولت الأضواء جميعاً إلى ظلام . لقد ظلت العاصفة تهب نهاراً كاملاً ، وارتفعت المياه حتى وصلت إلى قمم الجبال ، (ولم يعد الرجل يبصر أخاه ، ولم يعدالرجال يعرف بعضهم بعضا . وانتاب الفزع الآلهة وهى قابعة فى سمائها ، فتراجعت وصعـدت إلى سـماء (أنو) وربضت كما تربض الكلاب ، وجثمت إلى جانب الحيطان . وصرخت (عشتروت) صراخ المرأة التى جاءها المخاض ، واخذت ملكة الآلهة تعول بصوتها الجميل وتقول : اللعنة على ذلك اليوم الذى أمرت فيه فى مجتمع الآلهة ان يحل الشر بالبشر . . ولكننى حين أمرت بدمارهم ، أردت أن يتم هذا عن طريق القتال ، فأين هذا الذى أمرت به ؟

إنهم يملأون البحر كبيض السمك . وبكى آلهة (انوناكى) معها ، وخروا ساجدين وهم يبكون وقد التصقت شفاههم بعضها ببعض وأخذت الريح تهب ستة أيام وست ليال ، وأغرق الطوفان الأرض وشملتها العاصفة . وعند اقتراب اليوم السابع ، أخذت تهدأ العاصفة والزوبعة والطوفان ، بعد أن كانت تحارب جميعها محاربة الجيش لأعدائه . ثم سكن البحر وهبطت مياهه كما خمدت الزوبعة والفيضان تماماً . ونظرت إلى البحر ، فإذا هو ساكن وإذا بالناس قد تحولوا إلى كتل من الطين .

وأبصرت المستنقعات أمامى وقد استقرت مكان الحقول ، فلما فتحت نافذة السفينة ، سقط النور على وجنتى ، فخررت ساجداً وبكيت حتى انسابت الدموع على خدى ، ونظرت إلى العالم فإذا كل شىء قد تحول إلى بحر . وبعد مرور اثنى عشر يوماً برزت جزيرة

وسط المياه ، فأبحرت بالسفينة فى اتجاه أرض (نيسير) ، والتصقت السفينة بجبل (نيسير) ولم تنزلق . ومر اليوم الأول والثانى والسفينة ملتصقة بالجبل . ومر اليوم الثالث والرابع والسفينة لا تزال ملتصقة بالجبل ، ثم مر اليوم الخامس والسادس وكان الجبل لا يزال ممسكاً بالسفينة .

وفى اليوم السابع أطلقت حمامة من السفينة وأخذت الحمامة تطير هنا وهناك ، ولما لم تجد مكاناً تستقر عليه عادت إلى السفينة . فأطلقت من بعدها طائر السنونو فطار هنا وهناك ولم يجد كذلك مكاناً يستقر عليه وعاد إلى السفينة . ثم أطلقت غراباً فى المرة الثالثة . وأبصر الغراب أن المياه قد انحسرت عن الأرض ، فغاص فى الطين وأخذ ينبش بمنقاره ويأكل ، وقدمت الضحية للآلهة على قمة الجبل وسكبت عليها الخمر .

وفى اليوم السابع أعددت أوعية الطهى وأشعلت تحتها الغاب وخشب السدر والرند . واشتمت الآلهة الرائحة الطيبة ، فاجتمعت حولها كالذئاب واشتركت فى تقديم الضحية . واقتربت ملكة الآلهة ، ورفعت الجواهر العظيمة التى كان (أنو) قد صنعها لها وفقاً لرغبتها وقالت : « أيتها الآلهة كما أننى لن أنسى حلى اللازورد التى أرتديها حول عنقى ، فإننى سوف أذكر هذه الأيام بحق ولن أنساها أبداً . فدعوا الآلهة تحضر لتقدم الضحية . ولكن (إنليل) لن يشترك معها ، لأنه لم يشارك الآلهة الرأى فى أمر الطوفان ، وأرسله إلى الأرض فتسبب فى دمار شعبى » . فلما اقترب (انليل) من الآلهة المجتمعين بعد ذلك وأبصر السفينة تملكه الغضب . لقد أبدى غضبه من الآلهة وقال : (من ذا الذى نجا بحياته ؟ اننى لن أسمح لإنسان أن يعيش بعد هذا الدمار) . عند ذلك فتح (نينيب) فمه وقال للمحارب (انليل) : (ومن ذا الذى يمكنه أن يفعل هذا خلاف الإله (أيا) ؟ إن (أيا) هو الذى له علم بكل الأمور) . ففتح (أيا) فمه وقال للمحارب (إنليل) : (إنك أيها المحارب رئيس الآلهة ، ولكنك لم تستشر الآلهة فى موضوع الطوفان ، وأرسلته إلى الأرض تلقاء نفسك . وكان ينبغى أن يلقى الآثم جزاء إثمه والمذنب جزاء ذنبه . فلتعمل الآن ما يحول دون القضاء على الجنس البشرى بأجمعه ، ولتكف عن إحلال اللعنة بكل شىء . لقد

كان فى وسعك أن ترسل إلى الأرض أسداً بدلاً من الطوفان فيلتهم الناس . وكان من الممكن أن ترسل إليهم نمراً أو قطا فيفترسهم جميعاً وكان من الممكن أن ترسل إلى الأرض مجاعة فلا تتركها إلا خرابا ، أو ترسل إليها إلّـه الوباء فيقضى على الجنس البشرى . على أننى بعد كل هذا لم أكتشف بنفسى ما تنوى فعله ، بل جعلت (أتراكهاسيس) (أثر خاسيس) يرى رؤيا ، فاستمع فى رؤياه إلى ما تنوى الآلهة فعله . واستقر رأى(إنليل) إثر هذا الحديث على قراره فصعد إلى ظهر السفينة وأخذ بيدى ، وأحضرنى أنا وزوجتى وجعلها تركع إلى جانبى . . » (جيمس فريزر - الفلكلور فى العهد القديم - صفحة ٩٨) .

المماثل المصرى لقصة الطوفان :

ورغم أن فريزر يسرد قصص الطوفان عند ١٣ شعباً مختلفاً فى آسيا وأوربا والأمريكتين إلا أنه يؤكد أن هذه القصة لا وجود لها فى الأدب الفلكلورى أو الدينى المصرى القديم ، والأفريقى عموماً . « فمن الغريب حقاً أننا لا نكاد نعثر على حكايات الطوفان الذى أغرق العالم فى أفريقيا ، بينما تنتشر هذه الحكايات انتشاراً واسعاً فى كثير من جهات العالم . حقاً إن الشك يمكن أن يساورنا فيما إذ كانت رواية واحدة أصلية عن الطوفان الكبير دونت فى هذه القارة الشاسعة . بل إنه من الصعب أن نجد آثاراً لمثل هذه الرواية ، فلم يكتشف أثر لهذه الحكاية فى الأدب المصرى القديم . وقد قيل لنا إن سكان (غينيا الشمالية) يروون حكاية عن الطوفان الذى أغرق الأرض جميعاً . ولكن هذه الحكاية ممتزجة بالخرافات والمعجزات ، بحيث يصعب علينا أن نقرنها بحكاية الكتاب المقدس » . (صفحة ٢٠١) .

وإذا كانت قصة الطوفان عند البابليين ، كما ذكرت فى ملحمة جلجامش ثم فى التوارة والقرآن بعد ذلك ، ليس لها ما يماثلها فى المعتقدات المصرية القديمة ، إلا أن هناك قصة أخرى تتكلم عن غضب الإلّه على الناس واتجاهه إلى إبادتهم ثم تراجعه عن هذا القرار فى آخر لحظة . تماماً كما تم القضاء على البشر بالطوفان كما تصور البابليون . ولكنها فى مصر التى لا تعرف الأمطار المغرقة المصحوبة بالفيضانات المدمرة قدمت هذه الفكرة فى القصة المعروفة باسم « اسطورة عين رع » : « لقد حدث أن بَسَطَ « رع » سلطانه على الآلهـة

والبشـر . وبعد أن تقدم الزمن برع ودبت فيه الشيخوخة (فأصبحت عظامه من فضة ، وأعضاؤُهُ من ذهب وشعره من اللازورد الحقيقى) لاحظ الناس ذلك ودبروا له سوءا ، ولكن نواياهم هـذه لم تخف عن الإلـه وقال لأحـد أتباعه (ناد لى عينى) وكذلك (شـو) و (تفنوت) و (كب) و (نوت) وكذلك كل الآباء والأمهات الذين كانوا معى عنـدما كنت فى الماء (نون) وكذلك الإلـه (نون) . . . وعليك أن تقودهم إلى فى صمت حتى لا يراهم الناس فتهرب أفئدتهم ، وعليك أن تحضر مع هذه الآلهة إلى القصر ، وعندما أُحضرت هذه الآلهة إلى هناك ورأته ارتمت على الأرض أمـام جلالته قائلة (تحـدث إلينا لنسمعك) فقـال « رع » « لنون » (أنت يا أقدم الآلهة ، الذى منه خلقت ، وأنتم أيتها الآلهة الأجداد . هل رأيتم بنى الإنسان الذين خلقتهم من عينى كيف يأتمرون ضدى ، أصدقونى ماذا أنتم صانعون بهم ؟ لم أود قتلهم قبل أن أسمع منكم ماذا ستقولونه أنتم . فتحدث جلالة الإلّه (نون) فقال : (ابنى رع ، الإله الذى هو أعظم من أبيه وخالقه ، ابق أنت جالساً على عرشك فإن الخوف منك لعظيم ، وخصوصاً إذا ما صوبت عينك نحو المتآمرين عليك) . وعندما صوب رع عينه نحوهم هربوا إلى الصحراء وقلوبهم كانت تخشى عاقبة ما بدر منهم ، ولكن الآلهـة نصحوا « رع » بعد ذلك أن يرسل إلى المتآمرين عينه لتبطش بهم ، فأرسل عينه التى نزلت إلى الأرض على هيئة الإلّـهة حاتحور ، ثم رجعت هذه الإلّـهة بعد أن قتلت البشر فى الصحراء ، فحياها جـلالة هـذا الإلّـه قائلاً : (أهلاً بحاتحور . . . فأجابته هذه الإلّهـة : وحياتك لقد كنت جبارة مع الناس وهذا يسعد قلبى) .

ولكن « رع » خشى أن تبيد حاتحور فى اليوم التالى البشر ولذلك قال : (نادوا لى على التو رسلا مسرعين يجرون مثل الظل ، وفى الحال أحضروا له رسلاً من هذا النوع ، وقال لهم جلالة هذا الإلّـه : (أسرعوا إلى اليفنتين وأحضروا لى كثيراً جداً من (الديدى) ، (ويبدو انها مادة تصبغ إلى اللون الأحمر) وأعطوا هذا الديدى إلى الإلّه « ذى الضفيرة فى هليوبوليس» وقام هذا الإله بطحنها على حين قامت خادماته بتحضير الجعة (البوظة) من الشعير ، وخلطوا بعد ذلك الديدى مع الجعة فأصبح سائلاً يشبه « دم البشر » فملئوا ٧٠٠٠ إبريق

من هذا الجعة ، وحضر جلالة الملك رع مع الآلهة ليروا هذه الجعة ، وعندما أصبح الصباح الذى ستقتل فيه هذه الإلهة الناس قال : (سأحمى الناس منها . . . فاحملوا هذا إلى المكان الذى تنوى قتل الناس فيه) فنفذوا هذا الأمر وصبوا الجعة هناك حتى غمرت الحقول وارتفعت عنها بمقدر أربعة أشبار . وفى الصباح خرجت الإلّهة ووجدت المكان مغموراً ورأت وجهها معكوساً على السائل بشكل جميل فشربت منه واستطابت طعمه وقفلت راجعة وهى ثملة فلم تتعرف الناس) .

وإذا كان الإلّه العجوز قد حفظ بنى الإنسان من الهلاك إلا أنه لم يرغب فى البقاء سيداً على هذه المخلوقات الناكرة للمعروف ولقد قال متململاً (وبحياتى لقد تعب قلبى من وجودى معهم) وهنا تدخل نون العجوز فى الأمر ونادى على ابنته (نوت) التى على شكل بقرة وجلس رع على ظهرها فرفعته إلى السماكين وتكونت بذلك السماء ، ولكن عندما ألقت نوت بنظرها إلى أسفل (ارتعشت من شاهق الارتفاع) فنادى « رع » الإلّه (شو) وقال له : (ابنى « شو » ضع نفسك تحت ابنتى « نوت » وخذها فوق رأسك) فنفذ « شو » ما أمر به وسند منذ ذلك الحين بقرة السماء التى تلمع النجوم على بطنها وتتحرك الشمس فوقها فى قاربها هنا وهناك » . (ادولف ارمان ـ ديانة مصر القديمة ـ صفحة ٧٥) .

ان هذه القصة لا تتحدث فقط عن الفكرة المماثلة للطوفان وإنما أيضاً عن جانب من قصة خلق العالم فى معتقدات المصريين القدماء . . .

الاعتقـاد بالبعـث

تختلف عقائد المصريين القدماء اختلافاً واضحاً عن عقائد سكان الرافدين القدامى حول موضوع الحياة بعد الموت . ففى حين نجد أن المصريين القدماء قد شغلتهم هذه المسألة إلى حد بعيد ، وكانت عندهم أفكار واضحة محددة حول تصورهم لوجود حياة بعد الموت وتفاصيل دقيقة كثيرة تقترب مما نراه فى عقائد المسيحيين والمسلمين . نجد أن سكان «ما بين النهرين» كانت تشغلهم مسألة الحياة على الأرض والخلود فى الدنيا . . وإذا أخذنا التوراة باعتبارها الكتاب الذى جمع وسجل معتقدات هذه المنطقة الآسيوية فإننا نكتشف أن صورة الحياة الآخرة غامضة تماماً ، وأن الأرواح بعد الموت تنام بلا قيامة فى العالم السفلى .

لقد كانت ملحمة « جلجامش » هى ملحمة البطل الذى لا يرضى بهذا المصير ويجاهد ببطولة من أجل الحصول على فرع من شجرة الحياة التى كانت سبباً فى طرد آدم من الجنة حسب ما تقول التوراة عندما خاف الإلّه أن يأكل آدم وحواء منها فيخلدان مثل الآلهة، بعد أن أكلا من شجرة معرفة الخير والشر .

صحيح أن الأعمال الفنية خاصة التماثيل التى كانت تقام لأغراض دينية ، توجد بكثرة فى آثار سومر وأكد ، ولكنها كانت للحياة الدنيا ، وليست للحياة الآخرة كما كان الحال فى التماثيل المصرية القديمة . . كانت تصور صاحب التمثال فى حالة تعبد وخضوع لكى ترضى عنه الآلهة وتطيل عمره وتمنع عنه النكبات . . بينما فى مصر كان التمثال يصنع ليكون بديلاً للجسم إذا تعرض للتلف . . و « تحتوى المدافن الكبرى فى منطقة « منف » على معلومات غزيرة عن الديانة الجنائزية فى الدولة القديمة وتعاليمها الرسمية وما خلقته من ابتكارات فنية . إن الملوك ورعاياهم يمكن معرفتهم أمواتاً بشكل أدق مما يمكن معرفة آلهة الأحياء » . (جان يويوت ـ مصر الفرعونية . صفحة ٥٣) .

« ونصوص الأهرام بما فيها من صور للآخرة السماوية تعطينا فكرة عن تلك الآراء والمعتقدات التى نشأت منذ خمسة آلاف عام والتى كانت المنبع الأول لتلك العقيدة التى تقول : بأن ثمة داراً لنعيم دائم مكانها السماء الفسيحة ، ويدل هذا فيما يدل على ما كان للسماء من أثر عميق فى النفوس . ثم هى على الرغم مما فيها من إبداع فى الخيال وجمال فى الأسلوب لم تعطنا وحدة متجانسة ، فعلى حين نرى الملك متربعاً على عرشه ، نراه هائماً فى حقول الغاب سعياً وراء القوت ، كما نراه ثالثة راكباً سفينة الشمس ، ورابعة نراه نجماً تابعاً للشمس . وعلى الرغم مما فى هذه الصور من تناقض فهى فى جملتها تدور حول فكرة واحدة وهى نشدان السعادة الأبدية لملك أشبه بالإله » . (الدكتور ثروت عكاشة ـ الفن المصرى (١) ـ صفحة ٢١٠) .

« وحين آمن المصريون بهذا الخلود جعلوا لأنفسهم منه نصيباً فغدوا يؤمنون ببقاء الروح ويؤمنون بأنها تعيش قريباً من جثمانها ، لهذا أخذوا فى تحنيط الأجساد ، وقسموا القبر إلى قسمين :

قسم يغلق على الجسد والروح ، وقسم آخر للشعائر الجنائزية تلجأ إليه الروح للاستمتاع بالقربان . وثمة ما يشير إلى أنهم كانوا يذهبون إلى أنه فى مقدور الروح أن ترقى إلى ملكوت الإله « أوزيريس » ، لذا كانوا يزودون الميت بما يكفيه من زاد لهذه الرحلة ، كما كانوا يزودونه بتماثيل صغيرة تتولى عنه الإجابة فى ذلك الملكوت الإلهى .

وهذه النظرة الأولى فى الديانة المصرية تعيننا فى الكشف عن أثر الدين فى الفن وتأثر الفن به . . . فلقد عاش الفن بين المعابد والآلهة والإله الأعظم الذى هو الملك وصلته بأسلافه . هذا عن شئون الحياة ، أما عما بعد الموت فكانت ثمة مقابر ونقوش على جدران هذه المقابر تصور الحياة الأولى للميت كما تصور له ما يرقبه فى حياته الأخرى . (دكتور ثروت عكاشة ـ الفن المصرى (١) ـ صفحة ١٢٤) .

« . . . . ونشأت الأساطير مع الدين ، وهى التى أمدت الفنانين بالموضوعات وغذت عقولهم وخيالاتهم ببدائع الصور كأسطورة « إيزيس » الزوجة الوفية التى كانت تملأ مجرى

النهر بدموعها حسرة على مصرع زوجها « أزوريس » والتى لم يهدأ بالها حتى انتقم ابنها « حوراس » من قاتل أبيه . . . . وكانت كل طائفة من الناس تتخذ لها إلّهاً راعياً وحامياً ، فكان أهل الفن والصناعة يلتمسون الوحى والعون من « بتاح » والعلماء والكتاب من « تحوت » ، وكانت هذه المعبودات تتخذ أشكالها من صور الإنسان ، إلا أنها كانت تتميز عنها بملبس خاص أو معالم معينة فى الوجه ، فضلاً عن اندماج أشكال البشر والحيوان فى صور بعضها كتلك التى تبدو برؤوس طير أو حيوان على جسم إنسان .

ومن خلال ذلك نبتت عقيدة البعث عن اعتقاد السلف بأن فى كل إنسان روحاً « با » لا تفنى بموته ، وأن لكل فرد أيضاً كائناً مستقلاً يعرف باسم « كا » يعيش معه ، وقد تخيل السلف الروح « با » على هيئة طير برأس بشرى يربض عند قبر الميت حتى يبعث حياً ، أما «كا» فكان الشخصية البشرية للإنسان بعد موته ، وقد تخيله على هيئة الإنسان نفسه . . .

وقد لعبت هذه المعتقدات دوراً هاماً فى حياة مصر الأولى ـ وبرزت فى الفن رموز لها منذ الصدر الأول من التاريخ ، واعتمد الفنانون على ما ورد فى النصوص التى وضعها الكهنة عن هذه المعتقدات بتجسيدها صوراً وتماثيل ، كما حددت أنماط الأبنية وتخطيط أجزائها ووظيفة كل منها .

وهنا تجلت قدرة الفنان المصرى فى الرمز إلى المعتقدات الغامضة التى تدور حول تصورات وتخيلات مستوحاة من عالم « ما وراء الطبيعة » ، كما تجلت النظرة الكونية عند المصرى فيما اتبعه من أساليب للتعبير عن هذه المعتقدات . . . (محمد عزت مصطفى ـ قصة الفن التشكيلى صفحة ٢٤) .

هذا وقد ساد الاعتقاد بحياة مماثلة للحياة على الأرض لكنها خالية من المتاعب وتقتصر على الانتصارات والمباهج . . . بل إنه كان فى الواقع ينتظر أن يشترك فى الاحتفال بهذه الفرص المرحة بين أصدقائه فى المعبد كما كان معتاداً فعل ذلك فى حياته الدنيا . فكان يأمر تنفيذاً لذلك أن يشاد له تمثال فى ردهة المعبد . وكان الملك أحياناً يأمر مثاليه بنحت هذا التمثال وإقامته داخل المعبد ليكون منه بمثابة عطف سام يميز به من يشاء من أشرف رجاله العظماء .

وكذلك كان شريف عصر الأهرام ينصب فى قبره أيضاً تمثالاً من الحجر أو الخشب يمثل صورته الحقيقية تمثيلاً تاماً فى حجمه الطبيعى وملوناً بالألوان الطبيعية ، وكان هذا التمثال يخفى فى حجرة سرية مخبوءة فى أصل بناء المزار ، وكثيراً ما كان الملك يهدى أمثال هذه التماثيل لزعماء الأشراف الممتازين من رجال حكومته وبلاطه . ومن البدهى أن ذلك التمثال الذى يمثل المتوفى (وهو أقدم شىء عرف من نوعه فى الفن) كان الغرض منه أن يقوم مكان المتوفى الذى ضاع جسمه ، وبذلك يكون فى مقدوره أن يعود إلى المعبد ليتمتع على الأقل بشبه حضور جثمانى (بتقمصه هذا التمثال) ثم يعود بنفس تلك الطريقة إلى مزار قبره حيث يحتمل أن يجد صوراً أخرى لجسمه فى الحجرة السرية الملاصقة للمزار فيتقمصها .

وقد كان من المعقول أن الملك نفسه ينتظر أن قبره العظيم يتغلب على عوامل الدمار والفناء التى قد تصيب مقابر أشراف رجاله التى هى أقل متانة من قبره ، وكذلك يعنى بتنظيم أوقافه لتبقى ثابتة أكثر من أوقاف معاصريه الذين هم أقل منه قوة . والواقع أن الهرم اعتبر فى كل الأزمان أثبت شكل هندسى فى البناء . فقد كان الفرعون الراقد تحت هذا الجبل الضخم من الأحجار المنيعة يتطلع إلى خلود جسمه وشخصيته التى كانت مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً لا انفصام له ، وقد يمتد بنا البحث إذا فحصنا أصل الهرم من جهة هندسة بنائه ، ولكن من المهم أن نلاحظ فى هذا المقام أن القبر الهرمى الشكل كان رمزاً بالغاً حد الغاية فى التقديس قد أقيم فوق جثمان الملك ليحيى مطلع الشمس التى كان الفرعون من سلالتها . . » (بريستيد ـ فجر الضمير ـ صفحة ٧٢) .

ومن هذا يتضح أن عمارة الأهرام ذاتها وما يتميز به شكلها من جماليات نحتية مجردة هى أيضاً من نتاج العقائد الدينية وعبادة (رع) إلـه الشمس . « . . . . وليس فى العالم مقابر تماثل الأهرامات العظيمة ، أو المقابر المحفورة فى الصخر فى طيبة ، كما أنه لم تودع فى مقابر الموتى فى أى مكان آخر ودائع وافرة قيّمة بمثل ما أودع فى مقابر المصريين . ولم يكن الشعب المصرى ليبذل مثل هذه الجهود مدى ثلاثة آلاف سنة ، لو لم تكن قد نشأت تدريجياً إلى جانب العامل الأصلى ، وهو التقوى ، عوامل أخرى تتجلى فيما تصوره

المصريون عن العالم الثانى وعن حياة الموتى ، وهى تصورات لا يزال من الممكن ترسمها فى الأدب الجنائزى القديم الذى تخلف لنا بكثرة لا تكاد تحصى » . (ادولف ارمان ـ ديانة مصر القديمة ـ صفحة ٢٣٢) .

« وأهم من هذا كله أن الميت سوف يصحو ثانية على نحو ما بعث أوزيريس للحياة من جديد ، لا على شكل شبح خيالى ، وإنما بعثٌ مجسدٌ ، ذلك لأن الآلهة (جمعت) معا عظام أوزيريس ، ثم (ضم رأسه إلى عظامه وعظامه إلى رأسه) . وعلى هذا النحو سوف يجرى الأمر مع الإنسان الميت إذا اعتبر كأوزيريس جديد . إن عظامه لا تزال مبعثرة لا حراك فيها ، غير أن « نوت » أم أوزيريس لا تلبث أن تقترب منه لتضم عظامه من جديد : (إنها تعطيك رأسك وتجلب لك عظامك ، وتجمع لك أعضاءك ، وتضع قلبك فى جسدك) . إن جميع أجزاء شخصك تجد سبيلها إلى جسدك : (وروحك الممجدة وعافيتك تأتيان إليك كأنك إلـه يمثـل أوزيريس . إن روحك مـعك وعافيتك من خلفـك). وستصاحبك من جديد « الكا » التى لك ، (وتأتى لك حياتك . . . وتأتى لك روحك الممجدة يا أول الممجدين . وعافيتك يا أول الأحياء . إن لك روحاً ، يا ذا الروح). وإن الآلهة لتقف من حولك وتناديك : (قم ، قف) (فتصحوا). وإن «جب» ليفتح فمك لتستطيع الكلام من جديد ، وتحوت وحورس يوقفانك ويضعانك فى وسط الآلهة » . (نفس المرجع السابق ـ صفة ٢٢٣ و ٢٤٧) .

وترجع مسألة الاهتمام بالموتى وبما يدفن معهم والعناية الفائقة بهذا الجانب إلى العصور السحيقة قبل التاريخ ، « فقد فطر الإنسان على ألا يترك أهله وأقرباءه الذين أحبهم وكرمهم فى الحياة دون رعاية بعد الموت . وليس يهم فى هذا تفاصيل ما تصوره الإنسان عن مصير الميت ، فالشعور الغامض نفسه ، الذى يوحى بأنه لا يستغنى عن شىء مما استخدمه فى الحياة ، ليؤدى إلى تزويده بأهم الضرورات . لهذا لم يفت المصريين فى أقدم عصورهم تزويد موتاهم بما يلزمهم من أثاث جنازى . فكان يوضع إلى جانب الميت قبل كل شىء قدور وصحاف فيها طعام وشراب حتى لا يجوع أو يعطش ، وكان يتلقى

الخطاطيف والنصال من الحجر ، ليصطاد طعامه ويحمى نفسه ضد أعدائه ، ورقعة اللعب ليزجى بها وقته ، ودبابيس الشعر وصلايات من الحجر لصحن الصبغ الأخضر (الكحل) ، حتى يحسن ترجيل شعره وصبغ ما حول عينيه ،كما فعل من قبل فى حياته ، وكانت تضاف إلى هذه أشياء أخرى لا يمكن أن تفيده إلا عن طريق خارق للعادة . فمن شأن قارب صغير من الصلصال أن ييسر له عبور المياه التى تحيط بحقول الأبرار فى السماء كما رأينا فيما مضى ، كما أنه من شأن الثور من الصلصال أن يذبح له ، والخادمة من الصلصال أن تعجن بقدميها عجينة الشعير فى الدن الكبير ، لتعد له الجعة ، شرابه المحبوب ، ويبدو كذلك أن تلك التماثيل الأخرى التى تمثل نساء جاثيات . إنها إنما كانت لتمنح سيدها ملذات الهوى والحب ، ولهذا لونت بألوان مختلفة جميلة ، حتى لتبدو كأنها اتخذت زخرفها وزينتها ، ولهذا أيضاً غلظت لديها الأفخاذ والأعجاز ، ولا يزال يعتبر ذلك حتى اليوم عند سكان أفريقيا ذروة الجمال فى النساء » . (صفحة ٢٧٥) .

أما عادة دفن الحاشية مع الملك التى عرفت فى العصر السومرى ، فقد كان لها مماثل فى مصر خلال العهد العتيق قبل التاريخ .

« وفى أبيدوس بنى ملوك هذا العهد الباكر مقابر مماثلة . وتتمثل فيها عادة غريبة : ففى الغرف الصغيرة القريبة من مقبرة الملك يرقد بعض حاشيته من نسائه وحرسه وأقزام البلاط وحتى كلابه ، وذلك وفق ما تدل عليه الشواهد الصغيرة للمقابر ، ونحن لا نخطىء حقاً إذا فكرنا هنا فى تلك العادة التى نعرفها أيضاً فى شعوب أخرى : فالمدفونون فى هذه الغرف كان لهم شرف مصاحبة سيدهم فى الموت عند وفاته ، إذ ما كان ينبغى أن يكون فى مملكة الموتى من غير خلصائه ، ومثل هذه العادة تتجلى كذلك فى مقابر الأفراد من نفس العصر ، إذ كانت توضع فى بعض الأحيان إلى جانب الميت حيواناته المحبوبة كبطة ، أو ثلاثة حمير ، وكانت تدفن فى توابيت على نحو ما يدفن الإنسان .

وبعد ذلك بأربعة قرون نجد أنفسنا فى عالم آخر لا يعرف شيئاً من هذه العادات الهمجية القديمة . فقد عمل أشراف البلاط إذ ذاك ، على أن يدفنوا فى مقابر عظيمة ،

ابتنوها من حول الملك ، التى تسمو فى شكل هرم على سائر ما عداها . وأول ملك شيد بناء مدهشاً على هذا النحو هو الملك زوسر » (صفحة ٢٧٨) .

« وهناك شىء آخر جدير بملاحظتنا فى هذه الأبنية الضخمة للأسرة الرابعة ، فالأهرام ومعابدها على حد سواء تخلو من الكتابات أو الصور ، إذ ما كانت تؤثر فى النفس إلا بضخامة جرمها ليس غير » . (صفحة ٢٧٩) .

عقيدة ما بعد الموت فى بلاد ما بين النهرين

تختلف عقيدة سكان ما بين النهرين عن عقيدة المصريين القدماء حول «ما بعد الموت» اختلافاً واضحاً . . وإن كان الإيمان بخلود الروح هو الشىء المشترك بينهما . . «فالاموات، وإن لم يكن لهم فى ما بين النهرين الشأن العظيم الذى كان لأموات وادى النيل، فإنه كان لهم ذات النفوذ فى سلوك الأحياء . لأن الكلدانيين والأشوريين كانوا يؤمنون بخلود الروح ، وإن كانت آراؤهم من جهة هذا الخلود غير واضحة ومحكمة كما كانت فى مصر . فالروح فى اعتقادهم كانت تظل بعد دفن الجسد حائمة هائمة على وجه غامض ، وإذا أخذنا بوصف نزول « عشتار » ISTAR إلى الجحيم ، رأيناها حزينة .

كانت الأرواح تعيش فى ظلام الأبدية وغذاؤها التراب وهى تبكى على اختفاء نور النهار ، أما مصير الصالحين والطالحين فكان مشوشاً ، لأن فكرة الثواب والعقاب لم تتدخل مع فكرة الدفن ، فما كان أشد الآلام التى تصيب أرواح الأموات ، من البقاء بلا دفن ، هائمة كالظل الحائر المضطرب بين السماء والأرض . ولكن انتقامهم كان يلحق ذوى قرباهم الذين نسوهم . وهكذا كانت تستحيل الروح الغامضة إلى شيطان مؤذ يمطر المصائب على رؤوس المقصرين . أما الميت الذى يعتنى بتحنيطه ودفنه ، وتزويده بما كان يحبه فى حياته ، وبالأطعمة التى تلزمه فى حياة الظلام التى قدرت له ، فإن روحه لا تعود إلى الأرض إلا لتحسن إلى الذين حققوا لها الراحة الأبدية .

والمقابر التى اكتشفت فى « كلدة » السفلى كثيرة العدد ، بينما نجد أن المنقبين لم يعثروا على قبر واحد فى كل أشور ، على رغم المكافأة العظيمة التى وعد بها « لايار » لمن يعثر على واحد منها .

وربما كان سبب ذلك أن « كلدة » كانت فى نظرهم أرضاً مقدسة يدفن فيها كل أموات ما بين النهرين ، بما فيهم أموات الشمال . وكانت الأسرة التى تمكنها ظروفها المالية من بناء

مقبرة لأمواتها ، تفضل أن تبنيها على ضفاف نهر الفرات الأدنى حتى يسهل نقل الموتى إليها بطريق النهر، أما الفقراء والصناع والعمال ، فإنهم كانوا يرقدون رقدتهم الأخيرة تحت طبقة رقيقة من التراب على مقربة من بلدتهم التى ولدوا وعاشوا فيها ، ويعمل الزمن عمله بأجسادهم ، فيحولها إلى تراب يختلط برمال الصحراء ، فلا يبقى لهم أى أثر .

وهذه الطريقة التى اتبعت حينئذ فى نقل الأموات لدفنهم فى الأرض المهيأة لهم لا تزال متبعة إلى الآن ، فى هذا الجزء من آسيا . فالشيعة من الفرس يكابدون عناء كثيراً فى نقل رفات موتاهم إلى مدينة كربلاء لدفنها قريباً من قبر على « عليه السلام » وكذلك كثر « المقاولون » لهذا النقل وقد احتكروه احتكاراً .

ولكن الأشوريين والبابليين لم يتقنوا التحنيط كما أتقنه المصريون ، ومع ذلك فقد كانوا يعلقون أهمية كبرى على حفظ أجسادهم ، فيغطونها بأشرطة مدهونة بالقطران ثم يقيمون على سفوح التلال التى تخفى القبور نظاماً بديعاً يحول دون تسرب الرطوبة فى داخلها .

وهذه الاحتياطات كلها لم تحل دون الانحلال وإن أفادت فى حفظ العظام التى وجد منها شيء كثير فى مدافن « الواركاء Warka » . وهذه البقايا البشرية الثاوية فى الظلام من شتى القرون كانت إذا لمستها يد تتفتت وتصبح تراباً (جوستاف لوبون ـ حضارة بابل وأشور ـ صفحة ٩٥) .

وهناك تفسير يقدمه الدكتور فوزى رشيد لوضع اليدين فى التماثيل السومرية يختلف عن التفسير الشائع باعتباره وضع المصلين الخاشعين أمام الآلهة . . إذ يفسر هذا الوضع بأنه وضع السومريين الأوائل الذين ناضلوا من أجل قيام عبادة آلهة « الظواهر الطبيعية » بدلاً من عبادة الإلـهة « الأم » رمز الخصوبة . . . وهناك بعض الأمثلة المادية التى قد تستطيع أن تعطينا ولو صورة غير واضحة كلياً ، ومن هذه الأمثلة المادية هى أن أقدم القطع النحتية المجسمة التى وجدت فى القسم الجنوبى من العراق تمثل رجالاً باركين مكبلين بالقيود وفى أوضاع لا تختلف إطلاقاً عن الأوضاع التى يكبل بها أسرى الحرب فى منحوتات العصور التاريخية . وعليه أعتقد أن هذه القطع النحتية ما هى على الأكثر إلا تعبير عن الاضطهاد

الذى لاقاه معتنقو فكرة عبادة قوى الطبيعة فى فترة نضالهم ضد عبادة الخصوبة وما يولد حياة جديدة . . . وربما لا أغالى إذا قلت بأن فن النحت السومرى قد تأثر بمثل هذا الوضع إذ تصور اليدين فى وضع يشابه إلى حد كبير اليدين المقيدتين . . وإنه لم يتحرر من ذلك الأسلوب إلا فى الفترة « الأكادية » لأن ماضى الأكاديين لا علاقة له بماضى السومريين . . »[1] (شكل ٢٥) .

ويدعم الدكتور فوزى رشيد فكرته بما اتخذته المسيحية من استخدام الصليب الذى هو أداة الإعدام كرمز لما عاناه المسيح نتيجة لتبشيره بالديانة المسيحية .

وعلى العموم فإننا نلاحظ أن الدول التى كان يحكمها الملوك الكهنة ، أمثال « جوديا » فى العراق و « خفرع » فى مصر كانت تسير فنونها وفق نظام دينى صارم ، وقد كانت تسيطر على الفنون فى ذلك الوقت أحكام موضوعة متزمتة لا تتغير . . وقد كانت سبباً فى الالتزام بقاعدة المواجهة وعدم اتخاذ الأجسام للحركات الطبيعية المتعددة . فى حين كان الالتزام بالشكل الطبيعى عند صياغة ملامح الوجه ؛ فهى السمة المشتركة فى هاتين الحضارتين «لكن المشكلة الحقيقية للفن فى بلاد ما بين النهرين تنحصر فى أنه : على الرغم من أن الاقتصاد فى العراق القديم كان مبنياً أساساً على التجارة والصناعة وعلى المالية والائتمان فقد كان للفن طابع أشد صرامة فى نظامه من الفن المصرى ، وأقل منه دينامية وقابلية للتغير ، مع أن جذور الزراعة والاقتصاد الطبيعى كانت متأصلة فى مصر بمزيد من العمق . ففى استطاعتنا أن نستدل من قانون « حمو رابى » ، الذى يرجع تاريخه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد ، على أن التجارة والحرف اليدوية ومسك الدفاتر والائتمان كانت قد بلغت درجة عالية من التقدم فى بابل حتى ذلك الحين ، وأنه كانت تجرى معاملات مصرفية معقدة نسبياً ، كالمدفوعات لطرف ثالث ، والتسوية المتبادلة للحسابات . وكانت التجارة والمالية أعظم تقدماً مما كانت فى مصر بكثير ، بحيث كان من الممكن أن يطلق على أهل بابل - ببساطة - اسم (رجال الأعمال) ، على عكس المصريين . ففى الفن البابلى كان التنظيم

(١) د . فوزى رشيد ، « مجلة سومر » الجزء الأول والثانى المجلد التاسع والعشرين ، بغداد ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٧٥ .

الشكلى الصارم يرتبط باقتصاد أشدمرونة وأقرب إلى الطابع الحضرى . وفى هذا الارتباط تفنيد لتلك النظرية السوسيولوجية التى هى عادة صحيحة فى غير ذلك من الميادين ـ وأعنى بها النظرية القائلة : إن الأسلوب الهندسى الدقيق يرتبط بالبيئة الزراعية المتمسكة بالتقاليد ، على حين أن الطريقة المطابقة للطبيعة ترتبط باقتصاد حضرى أكثر دينامية . ومن الجائز أن أنواع الحكم المطلق الأشد صرامة ، والروح الدينية الأشد تزمتاً فى بابل ، قد عاقت التأثير التحررى لحياة المدينة ـ هذا إذا لم يكن اقتصار الفن على البلاط والمعبد هنا ، وعدم وجود أى جانب آخر يمكن أن يكون له أى تأثير فى ممارسة الفن فيما عدا الحاكم والكهنة ، قد خنق جميع الاتجاهات ذات النزعة الفردية والمطابقة للطبيعة فى مهدها » .

(ارنولد هاوزر ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ الجزء الأول ـ صفحة ٦٣) .

شكل رقم (٢٥)

تمثال أميرة سومرية فى وضع مقيد . . هل هذا الوضع بسبب ذكرى اضطهاد قديم لأصحاب هذه العبادة . . فاتخذوا فى تماثيلهم أوضاع الشهداء ؟



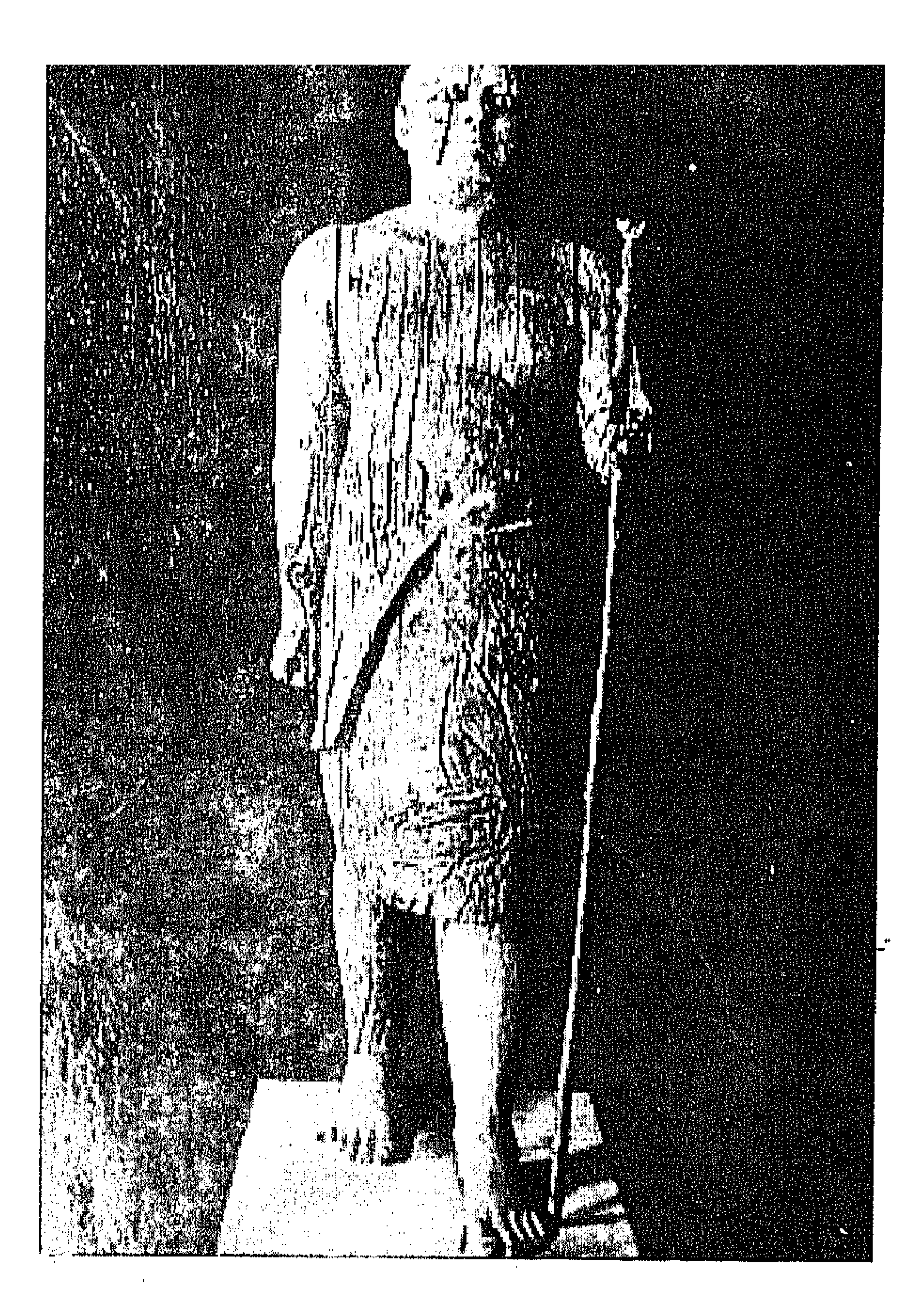
الفصل السادس

الخامة فى فن النحت

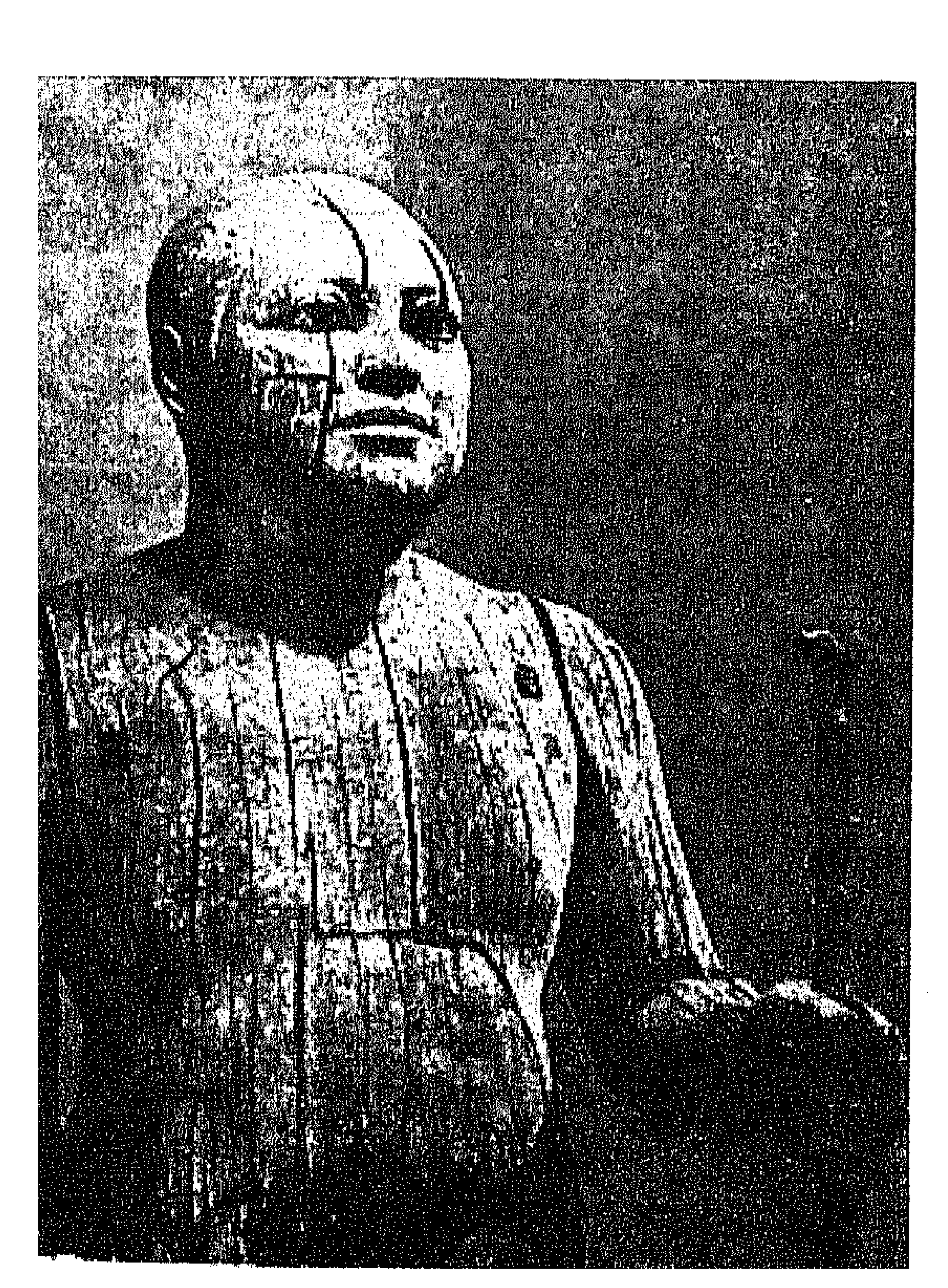
أثر الخامة على النحت القديم
فى مصر وبلاد ما بين النهرين

الخامة فى فن النحت تمثل العامل الذى يحتل المرتبة الثالثة مباشرة فى تحديد شكل العمل المنحوت . . فبعد أثر البيئة والأثر الفكرى ، فإن المادة التى يصنع منها النحات تمثاله تفرض شروطها ، وتضع حدوداً للجماليات الفنية وتوجه الفنان نحو مواطن الحسن التى يظهرها فى تمثاله .

ونحن نعرف أن مادة الرخام أو المرمر تغرى المثال بالاستغراق فى إظهار مفاتن بشرة الطفل الملساء والمرأة الناعمة ، فى حين يدفع الجرانيت الخشن الحبيبات كل من يتصدى لاستخدامه فى صناعة التماثيل إلى الاتجاه إلى الضخامة والصرحية والشموخ ليشاهد التمثال من بعيد ، محققاً بذلك إبهاراً للمشاهد الذى يتعجب لقدرة الفنان على السيطرة والتحكم فى الحجم الضخم ، وقدرته على قهر الخامة الصلبة وإخضاعها أثناء التشكيل . . أما الخشب فهو يغرى بعمل تماثيل لا تزيد عن الحجم الطبيعى للإنسان كما تدفع الفنان إلى عمل فراغات بين الأطراف المختلفة والجذع ، لأن طبيعة خامة الخشب المأخوذة من الأشجار ذات الأفرع هى التى توحى بذلك . . (شكل ٢٦ أ و ب)



شكل رقم (٢٦ أ)
تمثال الأمير « كاعبر » الذى أطلق عليه عمال الحفائر اسم « شيخ البلد » إنه أروع الأعمال النحتية على مر التاريخ والجانب الإنسانى فيه ينافس كل النحت الإغريقى .



شكل رقم (٢٦ ب)
صورة تفصيلية لتمثال شيخ البلد توضح روعة النحت وقوة التعبير وإنسانية الشكل وحيويته . التمثال من الخشب ومعروض بالمتحف المصرى بالقاهرة .

وعلى هذا المنوال فإن الأحجار الكريمة والملونة تغرى بالتطعيم والأشغال الدقيقة بينما يجبر حجر الديوريت الشديد الصلادة بالاتجاه إلى إبراز صفات الألوهية والجبروت والافتخار .

ولا شك أن وفرة الرخام فى بلاد اليونان ، وما تفرضه هذه الخامة من جماليات بالإضافة إلى عامل البيئة والفكر الميثولوجى هى التى أعطت للنحت الإغريقى مميزاته التشكيلية . . كما أن وفرة الخامات والأحجار بأنواعها فى مصر مع استخدامها فى البناء من وقت مبكر ، هى التى أتاحت ذلك التنوع الشديد عبر الحقبات الفرعونية . . وحققت ذلك الغنى فى الآثار بها لا يقارن بآثار أى حضارة من الحضارات القديمة . بينما كانت قلة الأحجار فى العراق القديم وندرتها ، والاعتماد شبه الكامل على الطين واللبن ثم الفخار والخزف فى العمارة والنحت هو الذى أعطى للفنون التى تعاقبت فيما بين النهرين طابعها المميز .

« ونظراً لأهمية الخامة وتأثيرها بالنسبة للمثَّال المصرى القديم واستخدامه للحجر الصلد فقد كان يفرض عليه شكلاً قد يحتاج إلى بعض التفاصيل » . (برنارد مايرز ـ الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ـ صفحة ٢٩) .

ويورد « الفريد لوكاس » فى كتابه « المواد والصناعات عند قدماء المصريين » أسماء ستة أنواع مختلفة من الأحجار التى استخدمت فى البناء ، و٢٦ نوعاً استخدمت فى نحت التماثيل والنحت البارز ، ثم يتعرض لتفاصيل استخدامها ومعالجتها ابتداء من الأسرتين الطينيتين فى بداية التاريخ من عصر الملك مينا : « فأهم أنواع الحجر التى استخدمت فى البناء فى مصر القديمة هى الحجر الجيرى والحجر الرملى ، والجرانيت بقدر أقل كثيراً ثم المرمر الذى كان يستعمل من وقت لآخر والبازلت والكوارتزيت . . . » (صفحة ٩٢) .

« . . . وأقدم ما بقى من الآثار إلى وقتنا هذا فى مصر وفى كثير من البلاد الأخرى مصنوع من الحجر ولا سيما الصوان ، وتتضمن أنواع الأحجار التى استخدمت فيما عدا الأحجار الكريمة وشبه الكريمة ، المرمر ، والأندريت ، والبازلت ، والبرشيا ، والصوان غير النقى ، والدولوريت والدولوميت ، والصوان ، والجرانيت والجبس والحجر الجيرى

والرخام والسيج والبرفير والصخور السماقية ، والكوارتز والكوارتزيت ، والصخر البلورى ، والحجر الرملى ، والشست والجرابوكة والطف والرماد البركانى وحجر الحية والإردواز ، والاستياتيت . وقلما أحرز بلد غير مصر مثل هذا العدد من مختلف الأحجار التى يكون الكثير منها جميلاً جداً إذا قطع وصقل » . (صفحة ٦٥٤) .

يذكر محمود فؤاد مرابط فى كتابه عن « الفنون الجميلة عند القدماء » عشرة أنواع من الأحجار التى استخدمها المصريون القدماء فى نحت تماثيلهم هى :

الجرانيت الوردى والأسود والرمادى	Le granit rose, noir, et gris
الحجر الجيرى أى الكلسى	La piere calcaire
الديوريت	La diorite
البازلت	La basalte
الشيست	La schiste
حجر رملى أحمر	La gres rouge
البريش الأخضر	La broche verte
المرمر	L'albatre
خشب الجميز	Le bois de sycomore
البرونز (صفحة ٥٢)	Le Bronze

هذا فى حين كانت بلاد ما بين النهرين تعانى من ندرة الأحجار التى كان لها أثر سلبى على فن النحت هناك . . « فقبل أن نتحدث عن فن النحت يجب أن ندرك تماماً حقيقة هامة هى ندرة وجود الأحجار ، بل انعدامها ، فى جنوب العراق ، وهى المادة الرئيسية للنحت ، ومن ثم كانت صناعة التماثيل تستلزم أولاً وقبل كل شىء استيرادالأحجار فلم

يكن هناك مجال للاختيار فكانت عيوب الحجر تعالج بالترميم أو بإقامة دعائم خلفها ، هذا إلى أن المشكلة الرئيسية فى صناعة التماثيل هنا كانت محاولة خلق رمز ذى ثلاثة أبعاد يرتكز أساساً على شكل الصورة الجسدية للإنسان ، ويستطيع فى الوقت نفسه أن يؤكد حقيقته المستقلة فى الفراغ . ويرى بعض الباحثين أن مصر عالجت هذه المسألة بمحاولة تقريب شكل التمثال إلى صورة هندسية ، وقد فضل المصريون المكعب ، فى حين فضل السومريون الاسطوانة أو المخروط . ولكن هذه الفكرة ظلت موضع جدل طويل فإنها تفسر مثلاً السبب فى أن التماثيل الجالسة ـ وهى شائعة فى الفن المصرى ـ أخفقت إخفاقاً ذريعاً حين بدىء فى ممارستها فى سومر . ولكن يبدو أن هذا كله تحميل للأمور فوق ما تطيق» .

والأمر أيسر من هذا بكثير ، ففى مصر يسهل إحضار الكتل الضخمة من الأحجار ، ومن ثم يمكن تشكيلها . أما فى سومر فالكتل الصغيرة التى « تحمل » تكون أغلالاً تعوق الفنان وتمنعه من ممارسة حريته الفنية على الوجه الذى يرجوه ، والأمر إذن أمر المادة نفسها ويسر الحصول عليها أو تعذر ذلك . ومع هذا لم تمنع هذه القيود الفنان السومرى من أن يظهر براعته فى إظهار تفصيلات الجسم أو الملابس بصورة تثير الإعجاب . وقد احتال الفنان السومرى فى معالجة عيوب الأحجار باستخدام المعاجين . وكانت العيون والحواجب تصنع من مادة أخرى ، كما كانت الآذان تثقب لوضع الحلقات الذهبية الصغيرة وتعليقها فيها ، وأما زينة الرأس فكانت تعالج بالقار » . (محيط الفنون ـ صفحة ٣٣) .

« وكان لوجود الأحجار فى مصر واختفائها فى بلاد ما بين النهرين أثره فى الاختلاف بين تطور الفنين هنا وهناك ، فلقد استعاض العراقيون عن الحجر باللَّبن ، فجاءت أبنيتهم ثقيلة ضخمة قوية الاحتمال ، ولم يكن فى الإمكان زخرفتها إلا بتلك الحشوات ، التى كانت هى الأخرى من اللبن توضع على الجدران ، كما جاءت تلك الأبنية ضيقة الفتحات حتى لا تنهار ، وإن كان هذا الضيق فى الفتحات مما يتفق ومناخ البلاد هناك .

واتخذ المصريون الحجر فى أبنيتهم منذ بدأوا يبنون به ، وتمكنوا من أن يتسعوا فى تلك المبانى معتمدين على الأعمدة التى تعينهم على ذلك ، وهذا ما لم تستعمله العراق . وعلى قدر سعة البناء فى مصر كانت كثرة الأعمدة التى يقوم عليها السقف » (١) .

---

(١) الدكتور ثروت عكاشة ، «الفن المصرى ـ ١ ـ (القاهرة : مطابع دار المعارف بمصر ، ١٩٧١) ص ١٢٣ .

« وقد عرفنا كيف توفر الحجر بأنواعه فى مصر وافتقدته العراق فلم يكن بين يديها منه غير نوع مسامى . وعرفنا كيف مكن هذا للمصريين أن ينحتوا تماثيلهم بأحجامها الطبيعية وفى أوقات جد سريعة واقتصار العراقيين على صنع التماثيل الصغيرة .

ولقد التزم الشعبان قواعد أو قوانين مشتركة أساسها الإيجاز فى نسب حجم الإنسان . ولكن سرعان ما خرج المصريون عن هذه القواعد وبقى العراقيون يلتزمونها ولا سيما فى مركز لجش « تلو الحديثة » ، ويجعلون مقاس الجسم ارتفاعاً أربعة رؤوس لا سبعة أو سبعة ونصف كما انتهى إليه عند المصريين . وكان قعود العراقيين عن الأخذ بهذا المألوف الذى يتفق والواقع مرده إلى أنهم كانوا يذهبون إلى أن أول ما على الإنسان هو رأسه ، وأن هذا الجسم ما هو إلا دعامة عليها الرأس ، من هنا جاء إيجازهم فى بنيته وقصورهم عن أن يلتزموا فيه المألوف .

ثم إنا نلحظ أن ابتعاد الفن العراقى عن مراعاة النسب فى ارتفاع الجسم امتد إلى الوجه ، وبدا به الفن العراقى ملحوظاً دالاً على نفسه ، ففى العهدالسومرى كان الأنف يبدو على شكل أقرب ما يكون إلى منقار النسر ، وكانت الجبهة منخفضة وقمة الرأس تمتد إلى المؤخرة حيث تلتقى بالكتفين وكأنه بلا رقبة ولعل هذا هو الذى حمل « فون لوشان » على أن يقول : « إن سكان العراق الأول كانوا ذوى أعناق قصيرة ولهم ملامح سكان الألب الدينارية « الدلماسية » نفسها (شكل رقم ٣) .

وكانت الحال فى التماثيل المصرية على غير هذا الحال ، فالوجوه على أدق ما تكون قسماتها ، والعيون أقل تجويفاً منها فى التماثيل السومرية وقد رصعت أحجارها بأحجار مضيئة تثير فيها الحياة . وهذا ما نجده فى تمثال الكاتب المصرى الذى بمتحف اللوفر ، فإنسان عينه من البلور ، وثمة إطار من نحاس رقيق يحيط بالعين ، وبهذا وذاك بدا التمثال مفصحا عما أريد به . (شكل ١٩) ولقد كانوا فى سومر يصنعون بياض العين من صدف البحر وإنسانها من اللازورد فى غلاف من الحجر يحكى الأهداب .

وتتميز التماثيل العراقية برؤوسها الصلع أو ذوات الشعر المستعار ، ثم هى ذات دلالة خاصة على المنطقة التى صنعتها ، فنجد تلك المصنوعة فى منطقة « تلو » فى وقفة الساكن ، وأما ما صنع منها فى منطقة « تل أسمر » فنجدها قد تقدمت قدماً . وعلى حين نجد

الأذرع مرخاة إلى جانب الجسم فى التماثيل المصرية نراها فى تماثيل سومر على الصدر والأيدى متشابكة أو متلاصقة إشارة للتجلة والاحترام ، وحتى يتحمل التمثال الصدمات ما أمكن ، إذا كانت سلامة المرء فى أيامه المقبلة رهن بسلامة تمثاله . والشعور الذى أملى على العراقيين هذا أملى مثله على المصريين فنحتوا التماثيل القابعة على الأرض وركبها إلى أذقانها مكونة شكلاً مكعباً » . (د . ثروت عكاشة الفن المصرى (١) صفحة ١٢٣ و ١٢٧) .

وعند زيارة المؤلف للعراق فى شهر مارس عام ١٩٧٦ تبين أن خامات فن النحت هناك تتجه إلى البرونز الذى يستورد فى عصرنا الحاضر من الخارج ولا تستخرج مكوناته من العراق ، ويتجه عدد من النحاتين المعاصرين إلى خامة الخشب بينما يندر استخدام الحجر فى النحت ، والنوعان المتوفران فى العراق اليوم هما المرمر الموصلى الذى يستخرج من منطقة قرب الموصل بشمال العراق ثم حجر « الحلان » وهو نوع من الحجر الجيرى الخشن الحبيبات وهو أيضاً من الخامات المتوفرة بالشمال ومعظم آثار مدينة « الحضر » منحوتة من هذا النوع من الأحجار وكذلك معظم الآثار الأشورية . . أما منطقة بغداد والمناطق التى تقع جنوبها فلا يتوفر بها نوع من الأحجار الصالحة للاستخدام فى البناء أو النحت ، ولهذا يشيع استخدام الآجر (الطوب المحروق) وكذلك التزجيج والتماثيل الخزفية .

ومن المهم أن نوضح معنى مصطلح « احترام الخامة » . . وهى المسألة التى ركز عليها النحات العالمى المعاصر « هنرى ميور » فى إحدى مراحله عندما أعلن أن الصدق مع الخامة يجعل الحجر يستمر فى التعبير عن قوته الصخرية الجبارة حتى بعد نحته وإضافة الجوانب الحسية إليه . . وتعبير « هنرى مور » يهدف إلى عدم الخلط بين بشرة الطفل التى تغطى جسماً إنسانياً نابضاً بالحياة فى لحظة من لحظات تطوره ونموه ، وبين التمثال الذى يصور هذا الطفل والمنحوت فى خامة الحجر الصماء والتى لا تهدف إطلاقاً إلى خداعنا لنتصور أن الذى أمامنا ـ ولو للحظة واحدة ـ هو طفل حقيقى بض يافع . إن استمتاعنا بالتمثال المنحوت لا يتحقق نتيجة لمطابقة الواقع بمعناه الحرفى وكأنه نسخة من هذا الواقع بل العكس ، وأن اتجاه مطابقة الطبيعة له حدوده التى لا يستطيع أن يتخطاها ، وأول هذه الحدود وأهمها هى المميزات التشكيلية الخاصة للخامة ، وأن التجربة البسيطة المعروفة وهى عملية صب نموذج طبق الأصل من الجبس على وجه الإنسان أو جسمه تؤدى إلى تقديم



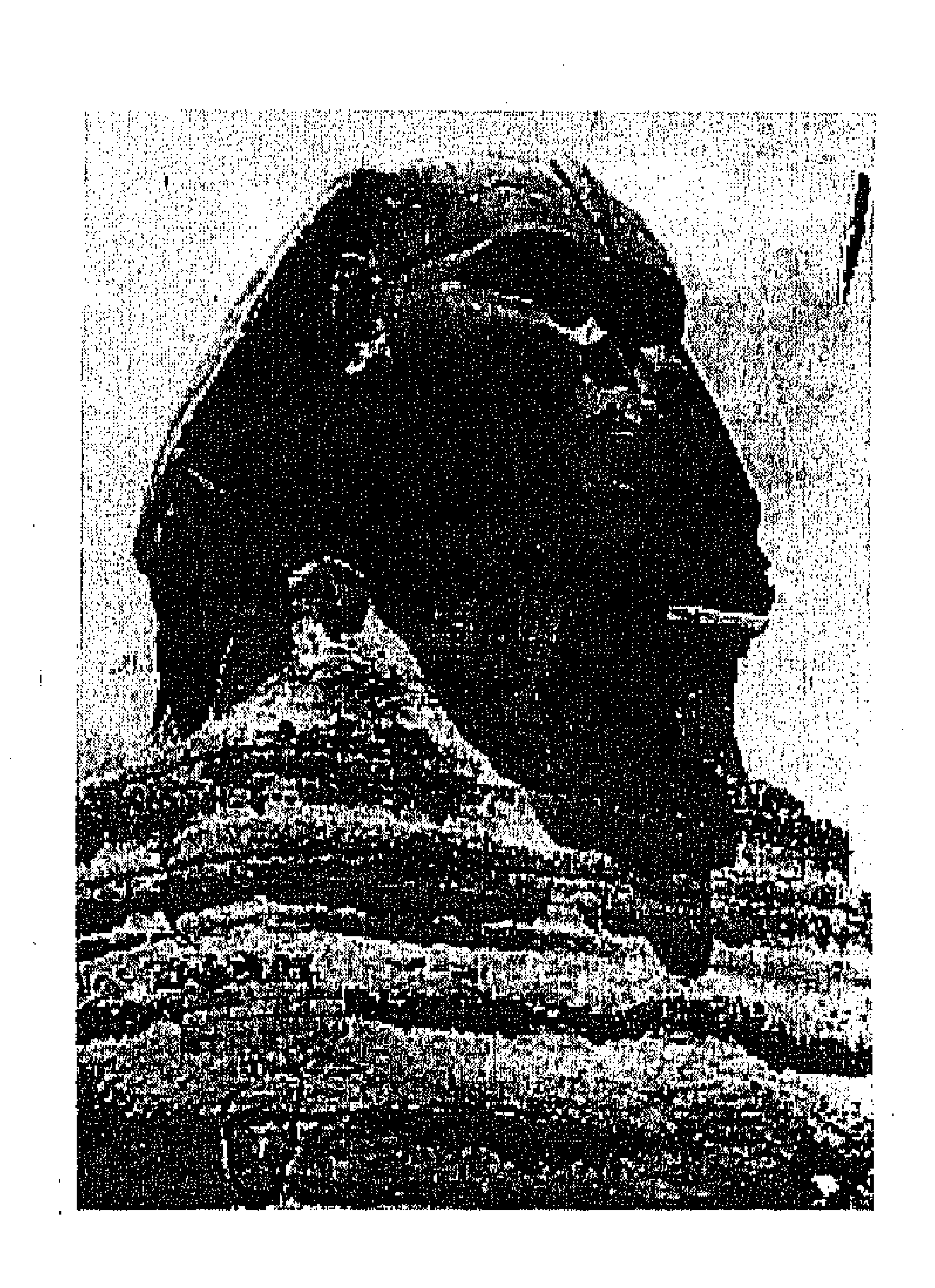
شكل رقم (٢٧)

تمثال من الديوريت للملك خفرع من الأسرة الرابعة بالدولة القديمة فى مصر لا ينافسه فى روعته إلا تمثال شيخ البلد لإنسانيته . من المتحف المصرى بالقاهرة .



شكل رقم (٢٨)

صورة تفصيلية لتمثال الملك خفرع توضح الحل النحتى الموفق للعلاقة بين الملك وحاميه حورس ، إن التفوق المطلق لهذا التمثال ينبع من انطباق فكرة الإلّه المطلق على اقسى الأحجار .



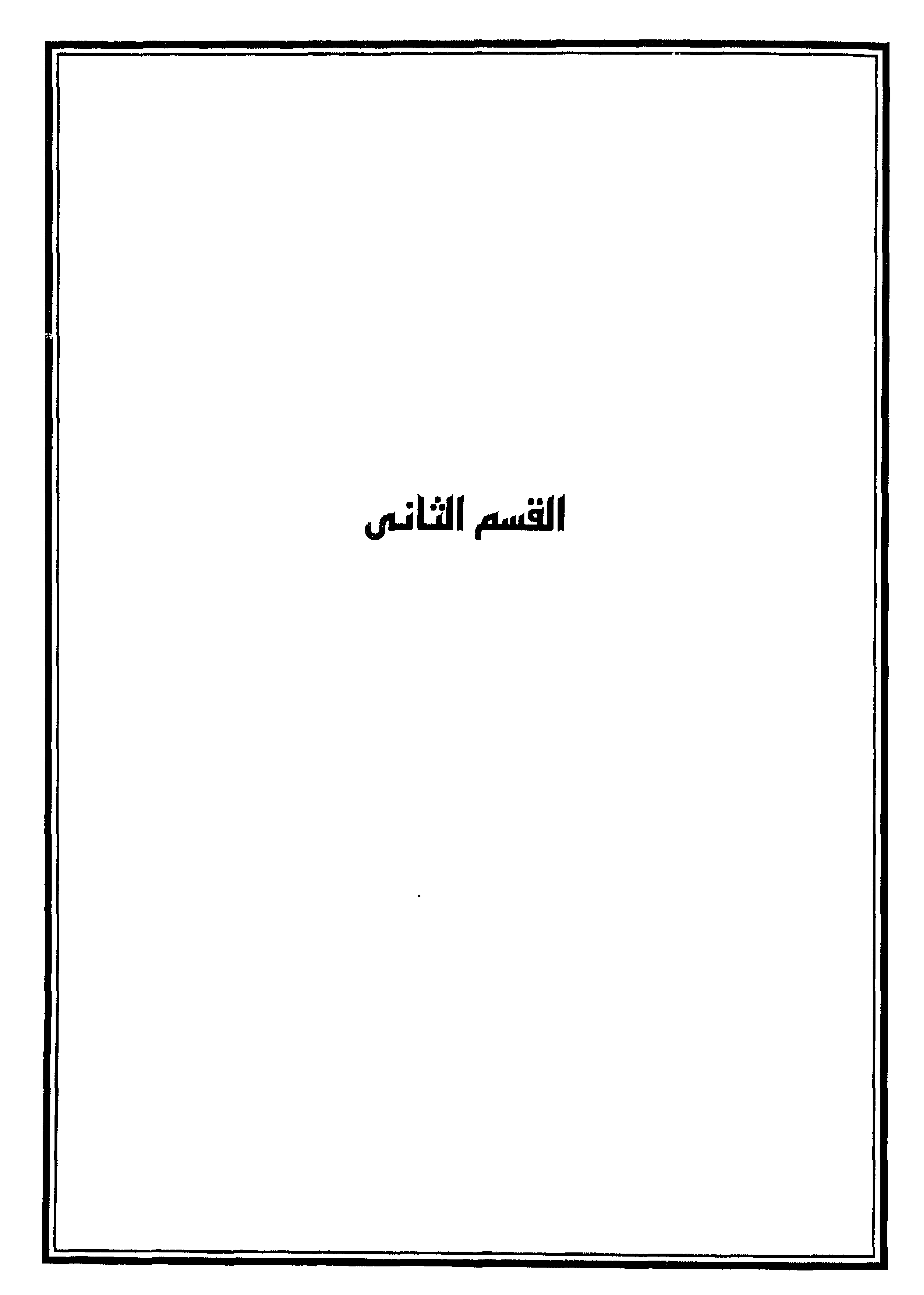
شكل رقم (٢٩)

صورة لجزء تفصيلى من تمثال « أبى الهول » الذى لا يعرف تاريخ نحته وإن كان المرجح أنه نحت خلال حكم خفرع من الأسرة الرابعة بالدولة القديمة . . إنه صخرة طبيعية ضخمة والوجه يتجه نحو الشرق حيث تشرق الشمس .

شكل مفرط فى الركاكة غير مقنع رغم أنه من الناحية العلمية يطابق الجسم الإنسانى مطابقة تامة . . والسر فى هذه الركاكة هو عدم احترام الخامة الجديدة التى نقل إليها الشكل الإنسانى فهى تختلف كل الاختلاف عن البشرة الحية .

ولهذا فإن فكرة مطابقة الطبيعة والتى سنتعرض لها عند التحدث عن المميزات العامة لفن النحت القديم فى وادى النيل وما بين النهرين ، وهى المسألة التى كانت تراعى بدقة فى معالجة ملامح الوجوه ، بينما كانت تتبع تقاليد صارمة متوارثة عند تشكيل أوضاع الأجسام . . هذه المطابقة كانت تضع فى اعتبارها مسألة الصفات النوعية الخاصة للخامة المنحوت منها التمثال ، الذى ليس من دم ولحم وإنما من حجر أو خشب أو خزف ، صنع ليبقى أضعاف عمر الإنسان إن لم يكن إلى الأبد .

وعند تناول موضوع احترام الخامة فإنه لابد من التطرق إلى موضوع احترام المكان الذى صنع التمثال ليثبت فيه . . إن التمثال المنزلى أو ذاك الذى صنع ليوضع فى الأماكن المغلقة المسقوفة يختلف تماماً عن التمثال الذى صنع ليقام فى العراء ويرى من مسافات بعيدة ، ليس فقط فيما يتعلق بالحجم وإنما أيضاً فى أسلوب التنفيذ وفى الجوانب التى تحظى باحترام أكبر وعناية أكثر خلال التنفيذ . . وأوضح مثال لذلك تمثال « خفرع » الذى نحت ليوضع فى معبده الجرانيتى وظهره للجدار بحيث لا يراه الناس إلا من الأمام لهذا نتج عن هذا الوضع داخل العمارة أن نحت ظهر التمثال كحائط . . بينما نجد تمثال أبى الهول المنحوت فى نفس العصر فى العراء مستقبلاً الشمس عند شروقها لا يقتصر على واجهة واحدة وإنما يشيع نفس الرهبة من جميع الجهات وإن كان هذا الشعور يتزايد عند التطلع إليه من الأمام . . وهكذا كان ارتباط فن النحت بفن العمارة من العوامل المؤثرة فى النحت والتى حددت إلى حد كبير صفات هذا الفن ، وفقاً لعلاقته بالبيئة أو المكان الذى أقيم فيه عند تنفيذه . (انظر الأشكال أرقام ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) .



القسم الثانى

الفصـــل الأول

الاتصالات القديمة بين مصر وبلاد ما بين النهرين

تعود العلاقة بين سكان وادى النيل وسكان ما بين النهرين إلى عصور ما قبل التاريخ . والصراع الدائم فى المنطقة بين سكان الصحراء من الرعاة الرحل ضد سكان الأرض الزراعية من الفلاحين المستقرين ، قد بدأ فى فترات مبكرة ، وحركات هجرات الشعوب نتيجة لتغير المناخ وندرة المياه بعد أن كانت وفيرة ، هذه الهجرات تمثل الشكل القديم للاتصال بين شعوب المنطقة .

هذا فى حين أن الميثولوجيا والأفكار الدينية المتباينة والتى تختلف بوضوح فى مصر عنها فى الهلال الخصيب يدلنا على أن الامتزاج بين شعوب المنطقة لم يكن حقيقة واقعة ، وإنما الانفصال والاستقلال والحدود الواضحة كانت هى السمة المميزة لسكان المنطقة بما فيهم شعب مصر وشعوب دجلة والفرات .

ولكن العلاقات التجارية والغزوات واتجاه ملوك مصر إلى حماية حدودهم الشرقية من غارات الرعاة ، أدى إلى توسيع العلاقات بين مصر وجيرانها ومن بينها سكان ما بين النهرين .

« وهناك ما يدل على اتساع نطاق العلاقات التجارية فى عصر الأسرة الثانية عشرة (الدولة الوسطى) وامتدادها إلى بلاد تقع بعيداً عن الحدود المصرية ، مثل العلاقة بين مصر وكريت من ناحية ومصر وبابل من ناحية أخرى . ونضرب لذلك مثلاً بالتمثال الذى عثر عليه بين أطلال قصر « كنوسوس » وقد نقشت عليه بعض الكتابات الهيروغليفية ، والذى يرجعه « ايفرز » (وهو من أكبر العلماء الذين تخصصوا فى فن الدولة الوسطى وبخاصة فى

نحت التماثيل) إلى أوائل الأسرة الثانية عشرة ، وهناك عدة أوان عثر عليها بمصر فى مقابر ترجع إلى عصر هذه الأسرة وهى من النوع الذى يحمل زخارف ملونة والذى انتشر فى كريت فى عصر « الكمارس » أى فى الفترة الثانية من العصر المينوى . وهكذا نستطيع تأريخ فترة الحضارة الكريتية المعروفة باسم « الكمارس » وتحديد عصرها بعصر الدولة الوسطى فى مصر.

أما فيما يتعلق بعلاقة مصر مع بابل فيدل عليها ما عثر عليه فى مدينة « طور » جنوبى طيبة» من آثار كتب عليها اسم الملك أمنمحعت الثالث (١٩٢٩ ـ١٨٩٨ ق . م) ومن بينها أيضاً بضعة تماثيل صناعتها بابلية وكذلك بضعة أختام اسطوانية بابلية ترجع إلى عصرالأسرة الثالثة فى « أور » وهكذا نستطيع لأول مرة أن نؤكد وجود علاقات تجارية بين مصر وبلاد بابل وقعت فى العصور التاريخية » . (الكسندر شارف ـ تاريخ مصر ـ صفحة ١٠٣) .

« ومع أن مصر منعزلة إلى درجة ما من الوجهة الجغرافية ، وقد كانت أشد عزلة فى الزمن القديم نظراً للصعوبات الجسيمة فى المواصلات إذ ذاك ، ومع أنها كانت مستقلة بنفسها إلى حد كبير ولم يكن يعوزها أى عون خارجى فيما يخص ضروريات الحياة ، وما كان ينقصها إلا القليل من كمالياتها ، إلا أنها لم تكن مع كل ذلك منقطعة عن بقية العالم انقطاعاً تاماً . . . فمواد البناء من طوب وحجر وملاط كانت كلها محلية ، وكانت الطليات الزجاجية والزجاج والفخار (أينما كان منشؤها) تصنع كلها فى البلاد من مواد محلية ، والذهب والفضة وسبيكتهما وخامتا النحاس والرصاص اللتان يستخلص منهما هذان الفلزان ، كل ذلك كان يوجد فى البلاد . . .

لكن فى أوائل عهد الأسرة الثامنة عشرة (الدولة الحديثة) عظم الاتصال بين مصر والدول الأخرى ، وكان مرجع ذلك إلى حد كبير للفتوحات المصرية فى آسيا التى كان من أثرها الطبيعى أن حدثت زيادة عظيمة فى السلع الواردة من الخارج ومن بينها عدد كبير من الأشياء التى جبيت كجزية أو أخذت أسلاباً فى الحروب . وكانت الواردات كلها تقريباً من

غربى آسيا أو من النوبة والسودان » . (الفريد لوكاس ـ المواد والصناعات عند قدماء المصريين ـ صفحة ٧٥٢ ـ ٧٥٣) .

ويذكر « ادولف ارمان » فى كتابه عن ديانة المصريين القدماء كيف أدى اتصال المصريين بالآسيويين فى سوريا وفى بابل (وهو يسمى منطقة ما بين النهرين باسم بابل) إلى انتقال عبادة عدد من الآلـهة الآسيوية إلى مصر فى عهد الأسرة التاسعة عشرة من الدولة الحديثة ، « فهناك إلٰهة أخرى ليست لها أية صلة بعشتروت ، قد عبدت كذلك فى منف وهى الإلٰهة السورية عشتار ، وهى ترى مرة مع الإلـهة « كدش » تعطيان الصحة لواحد من خدم الكاهن الأعظم « لبتاح » ، ومرة أخرى نتعرف عليها بطريقة أدق كإحدى الإلٰهات التى دعيت لتسدى معونة ، فلقد كان بواب معبد بتاح مشوه الساق كما تبين لنا صورته فى اللوحة وكان يعتمد على معونة هذه الإلـهة ، خاصة لأنه هو وزوجته من أصل سورى . وأنه لمن الغريب كذلك أن نعرف تحت أى ظروف دخلت الإلٰهة عشتار إلى مصر . . .

يلوح أنه حين مرض « امنوفيس الثالث » مرضه الأخير . سأل صهره « توشراتا ملك ميتانى » أن يعيره تمثال عشتار من نينوى لأنها سبق لها أن مارست قوتها فى مصر من قبل فى مناسبة مماثلة . وقد أجابه توشراتا إلى سؤاله وبعث بالإلٰهة التى كانت ما تزال تحتفظ بذكرى التقديس الذى حظيت به فى مصر والتى كانت تحب البلاد كذلك . وطلب توشراتا إلى امنوفيس أن يجدد تمجيد الإلٰهة حتى تمنحهما معاً الحماية والعمر الطويل . كما طلب إليه أن يردها بعد ذلك بقلب سمح وأضاف قائلاً : (عشتار إلٰهتى وليست إلٰهة أخى) ومن الواضح أن « توشراتا » كان يخشى أن تحتفظ مصر بصورتها العجائبية .

وإذا كانت عشتار مستعارة بالتأكيد من إقليم الفرات فإننا نستطيع كذلك أن نقرر أن الإلٰهة (تكر) أو (تكل) ـ التى تعتبر فى إحد النصوص السحرية كزوجة للإلٰه الأعظم ـ ليست سوى إلٰهة بابل المسماة (ننجال) زوجة الإلٰه القمرى (سن) » . (ادولف ارمان ـ صفحة ١٧١) .

والواقع أن الصورة الشائعة عند المعاصرين عن وجود عداء قديم دائم بين الفراعنة والبابليين وأن العلاقات بينهما كانت تحكمها الحرب والنصر والهزيمة هى صورة خاطئة تماماً . .

صحيح أن هناك حروباً قامت بين جيش مصر وجيوش مدن الرافدين ولكن هناك فترات من السلم وتبادل الخبرات والهدايا ثم الزواج . . وكانت سياسة التعاون والتحالف تجد معارضة من « الحزب العسكرى » فى بلاط فرعون وأحياناً من الكهنة الذين كانت هذه التحالفات تضعف من نفوذهم ، وقد تطورت العلاقات على النحو التالى :

« فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة كان للمصريين اعتياد بالأسفار ، ومخالطة الشعوب الأخرى ، وتجول فى البلدان كسوريا ، وبلاد ما بين النهرين ، وآسيا الصغرى ، وجزائر قبرص ، وكريت ، وبلاد العجم .

ولكن هذا الاختلاط كان نادراً ، لأن الأسفار لم تكن إلا بقدر ما تدعو إليه الحاجة ، وغالباً كان أرباب الوظائف الذين ينتدبون لأداء بعض الأعمال فى تلك البلاد ، قليلين جداً .

وقد أدى عدم الاختلاط بأهاليها إلى جهل عامة المصريين بأحوالهم وعاداتهم ، وأوجد هذا التقاطع جهلاً كلياً بشئونهم ، واتخذ كتاب قدماء المصريين هذه الجهالة ميداناً لنشر الأقاصيص وتلفيق الروايات .

لكن خلال حكم الأسرة ١٨ (بعد طرد الهكسوس) ابتدأت تتغير الاعتبارات السياسية لمواصلاتها وعلاقاتها مع الشعوب المجاورة . والفراعنة بحكم التأهب للغزوات وقمع التعديات على الحدود ، اضطروا لإيجاد وتنظيم تحصينات فى حدود سوريا ، إذ أصبحوا لا يستطيعون التخلص من مجاراة السياسة الشرقية التى أحاطت بها مشاغباتها .

ولما اهتم أحمس الأول رأس الأسرة ١٨ بالدفاع عن البلاد وصد الأعداء ، غزا تلك البلاد المجاورة له والمناوئة أيضاً ، حتى وصل فى غزواته لحدود سوريا ، ولكنه لم يتوغل أبعد من ذلك ، فاقتصر على احتلاله ناحية (شاروهانا) ، وبها شيد المعاقل وحصن القلاع .

استرسل تحوتمس الأول فى غزواته لآسيا ـ أما تحوتمس الثانى فقد استرسل فى الغزوات والفتوحات واخترق بجيوشه صحارى سوريا كلها ، إلى ساحل الفرات ، وهناك أقام شاهدا تذكارياً ، ويظهر أنه لم يستفد من تلك الفتوحات ، لأن الشئون الداخلية ألجأته لاسترجاع جيشه إلى بلاده ، فلم يترك فى تلك المواقع إلا حراساً قليلين لبعض المناطق قبلى فلسطين .

وهذا الظرف الاستعمارى ، أحدث فى نفوس المصريين روح النشاط والحمية والحماس الوطنى فاستطاع الجيش بعد ذلك اختراق البلاد التى لم يسبق له اجتيازها ، ولم يكن يعرفها إلا بعض الأفراد أو وفود التجار .

وكانت روايات المصريين عن هذه البلاد أشبه بخيالات روائية ، فإنهم كانوا يتناقلون الأحاديث عن وصولهم إلى آسيا والجبال التى تحيطها المياه المتجمدة ، والتى فى قممها تظهر الثلوج كالصخور المتراكمة ، وأنهم عبروا خلفها نهرا غربياً كالنيل ، ولكن اندفاع المياه فى تياره على العكس من اتجاه مياه النيل فى ممره .

واتجه المؤلفون إلى تدوين الروايات لجعلها بأسلوب شائق يبث فى نفوس الأهلى الشجاعة والحمية والاعتقاد بسطوة فرعون ونفوذه على تلك البلاد .

والنقوش التى شوهدت فى معبد الدير البحرى ، الخاصة برحلة تحوتمس الثانى إلى آسيا ، ونهر الفرات ، لم تذكر تفصيلات عن تلك الوقائع ونتائجها .

« وفى عهد الملك « إمنوفيس الثالث » ابتكرت خطة إيقاف الحروب ، والتعويل على الاتفاقات السياسية بين الحكومات ، وهى أول مرة فى التاريخ يظهر ما يعرف الآن باسم « السياسة الدولية » وبدأت تحكم العلاقة بين المدن والحكومات الشرقية المختلفة . . واعتادت الدول بعد ذلك أن تبرم اتحادات وتوقع اتفاقات بين بعضها لحسم المنازعات سلمياً .

وبعد أن تزوج امنوفيس الثالث أميرة بابلية تزوج أيضاً أميرة ميتانية ، وهى ابنة عم الأميرة الأولى .

وكانت علاقة فرعون مع ملك أشور غاية فى المصافاة والمجاملة ، لأنه كان يورد له الذهب ومع هذا فإن ابن عمه (الميتانى) لم يمتنع عن سلب نينوى ، وانتهاك حرمة تمثال أشتار .

فى ذلك الوقت كان إمنوفيس الثالث مسيطراً على بلاد سوريا وكان ملك بابل لا يفتر عن مطالبته بالذهب وملك آسيا الصغرى يرجوه أن يتحالف مع الحيثيين فكان فرعون من كل هذه النواحى ذا نفوذ فائق فى العالم الشرقى ويتمتع بسلطة مطلقة .

وإذا وثقنا بخطابين نسب صدورهما من ملك الحيثيين ، إلى إمنوفيس الثالث ، نجد أن هذا الأخير عقد معاهدة مع مليكهم ، وهذا من الغرابة بمكان للمنافسات التى كانت موجودة بين ملك الحيثيين وملك ميتانية حليف فرعون ، ولكن تقلبات السياسة تجيز فى عرف ذويها جميع المحظورات وتناسى الظروف الماضية .

وقد تحاربت مملكة ميتانية مع الحيثيين الذين تم لهم النصر عليها فى نهاية الأمر .

وعقب أن تزوج إمنوفيس الرابع بأميرة ميتانية وتولى العرش ، أرسل له ملك الحيثيين يهنئه بهذا الزواج . ولعدم تقدير فرعون لهذه التهنئة وإجابته بالشكر عليها كمقتضيات التعاليم الدولية ، استاء ملك الحيثيين من هذا الشذوذ فحارب سوريا ، واستولى عليها كانتقام لذلك ، وهذا الحادث تُردِّدُ صداه خطاباتٌ وجدت بتل العمارنة وتؤكده العبارات التى كررها بشأنه أمير أمورى فى خطاباته المملوءة تأثراً .

وفى خلال ذلك تخلى الأشوريون عن علاقاتهم مع ميتانية ، وتعاقدوا مع إمنوفيس الرابع بصفتهما أنداداً متكافئين ، ولكن ملك بابل لم يستحسن هذا التعاقد لزعمه فى نفسه أنه له حق الولاية على أشور .

والظاهر أن ملوك آسيا فى زمن الأسرة ١٨ كانوا مشغولين بمصالحهم المادية ، ولذلك كانت تخدعهم الدسائس ، ولم يعبأوا بالاتفاقات التى عقدت بينهم .

واستقل فرعون بظهوره فوق الجميع ، لأنه لم يكتف باعتبارهم إياه حكَماً للفصل فيما شجر بينهم ، بل إنه أقام نفسه موزعاً للثروة ، مترفعاً عن تزويج الأميرات المصريات

بحلفائه من ملوك آسيا ، مع استمراره فى إرساله الذهب لحلفائه الذين كانوا يلحون عليه فى شحنه ، ويطلبون أن يكون ما يرسله هو عشرة أضعاف ما كان يرسله أسلافه . وكل هذه الاعتبارات كان إليها المرجع فى عظمة نفوذ فرعون ، خصوصاً وأن مكاتبات هؤلاء الملوك كانت كلها تزيده اعتقاداً فيما يظنه لنفسه من عظمة الشأن وإطلاق السلطة » .
(سيرج ديرين ـ الحكومة الاشتراكية ـ صفحات ٨٢ ، ٨٣ ، ١٢٨ ، ١٥١) .

« وإذا كان « إمنوفيس الثالث » قد جعل من نفسه إلـهاً قدس فى المعابد وبخاصة معابد بلاد النوبة ، إلا أنه حدثت فى عصره بعض الأحداث التى تدل على نوع من التحلل من القديم ، وهى بالذات التى كانت بمثابة المقدمة لما وقع فى مصر فى عصر خليفته أخناتون . ونضرب لذلك مثلاً « الأسلوب الواقعى » الذى ظهر على أحد التماثيل الخاصة به . ثم الطريقة التى اتبعها فى إظهار الملكة فى كل مناسبة . كانت الزوجة الرئيسية هى الملكة «نية»، ابنة من الشعب ، انحدرت من أب وأم عملا فى بعض الوظائف البسيطة فى الدولة، إلا أن زوج ابنتيهما ، أى إمنوفيس الثالث ، أغدق عليهما من أنواع التكريم ، حتى وصل إلى إعطائهما الحق فى أن يدفنا فى إحدى مقابر وادى الملوك التى كانت مخصصة لدفن الفراعنة . ومن أجل ذلك رأى الملك لزاماً عليه أن يبلغ الشعب رسمياً أمر هذا الزواج ، ولما لم تكن هناك فى ذلك الوقت وسائل كافية للإعلان العام شبيهة بالصحف اليومية فى وقتنا الحاضر ، فقد اضطر الملك إلى صنع « جعلان » (جعارين) كبيرة الحجم، ونقش على باطنها هذا الخبر ثم أمر بتوزيعها فى أنحاء البلاد ، والناس على حق إذا قارنوا بين هذه الجعلان ، والتى لم يصدر مثيلاً لها إلا فى عصر « امنوفيس الثالث » وبين ما نصدره حالياً من القطع النقدية التذكارية . وكثر بعد ذلك اصدار هذه الجعلان التذكارية فى كل مناسبة ، فمنها ما يسجل فوز الملك فى صيد الأسود والثيران الوحشية ، ومنها ما يسجل حفر بركة متسعة لزم إعدادها لرحلات اللهو الملكية ، ومنها أيضاً جعلان صدرت بمناسبة زواج الملك من الأميرة « كيلوخيا » (وتكتب الكتب القديمة اسمها « جيلوخيا » ؛ احدى بنات الملك الميتانى ، وأنها وصلت إلى مصر يصحبها ٣١٧ من بنات بلاطها ، وسميت هذه الأميرة باسم مصرى واختفت بعد ذلك فى البلاط المصرى ، ومن الطريف أن

نعلم أن هذه التسجيلات التذكارية كانت تنوه باستمرار أن الملكة للبلاد هى « تيه » . وفى أواخر عصر هذا الملك تزوج من أميرة ميتانية أخرى اسمها « تادوخيا » .

ونحن على معرفة جيدة بعلاقات مصر الخارجية فى هذه الفترة التى نبحثها ، وهى فترة لم تتميز بحدوث أية حروب أو غزوات خارج الحدود ، ووصلت إلينا هذه المعلومات عن طريق المجموعة الكبيرة من « ألواح تل العمارنة » المشهورة والتى عثر عليها أحد المزارعين مصادفة عام ١٨٨٧ ، ونقشت عليها الرسائل والمكاتبات الرسمية المتبادلة بين أمراء المناطق الأسيوية وبين الملكين إمنوفيس الثالث والرابع ، وقام بالنشر العلمى لهذه اللوحات عالم المصريات النرويجى « كنودنسون » وأتت دراسته لها كاملة مجدية . ومن الطريف أن نعلم حقيقة هامة من الناحية الحضارية وهى أن رسائل تل العمارنة هذه كانت قد كتبت باللغة البابلية وأن هذه اللغة كانت هى لغة المكاتبات الدبلوماسية ، ولم تكن اللغة المصرية تستخدم فى هذا المضمار وكانت بابل حتى ذلك الوقت تنوء تحت حكم الكاشيين ، ولم تلعب مطلقاً دوراً مهماً على المسرح السياسى .

لقد كانت ألواح تل العمارنة تحوى الخطابات المرسلة إلى مصر مكتوبة بالخط الأسفينى البابلى ، ولا بد أن المصريين كانوا يرسلون إجاباتهم عليها بنفس اللغة والخط . ونعتقد أن الإلمام باللغة البابلية وبالخط الأسفينى كان أمراً يتحتم على كثيرين من الكتاب المصريين وذلك للقيام بأعباء وظيفتهم . وتحتوى الرسائل سالفة الذكر أولاً على تقارير من أمراء الدويلات الفلسطينية والسورية ، ثم على خطابات أرسلها ملوك بابل والميتانى إلى فرعون مصر . والرغبة الأولى التى تبرز لنا من هذه المراسلات هى الإلحاح المستمر فى طلب المزيد من الذهب ، ويبدو من هذا مدى الثراء الفاحش الذى كانت تتمتع به مصر فى ذلك الوقت . ومن أهم الأشياء التى تبرزها لنا هذه الرسائل والتى تساعدنا على التعرف على ما كان يسود العلاقات الخارجية بين مصر وهؤلاء الجيران ، هو أن الرسائل كانت تبدأ باستمرار بصيغة التحية بين الملوك وبكلمة « يا أخى » ، ومعنى هذا أن مصر لم تحتفظ لنفسها بحقها القديم المتوارث الذى يجعل منها البلد الوحيد الذى يتمتع ملوكه بقدسية

الآلهة ، بل اضطرت بالنسبة إلى علاقاتها الخارجية على الأقل ، أن تأخذ بمبدأ المساواة بين الملوك ولكن هذا لا يمنع أن كانت مصر صاحبة النفوذ السياسى الأول فى ذلك الوقت ، ودليلنا على ذلك هو الطلب الذى تقدم به ملك بابل يطلب فيه السماح له بالتزوج من أميرة مصرية ، وأن طلبه هذا رفض رفضاً صريحاً ، فى حين كانت الأميرات الميتانيات يحضرن بأعداد وفيرة إلى البلاط المصرى ، كما رأينا ذلك فيما سبق ، وأن مراسلات تل العمارنة تعطينا صورة واضحة للحالة السياسية التى كانت تهيمن على بلاد الشرق الأدنى القديم فى ذلك العصر » . (الكسندر شارف ـ صفحة ١٣٤) .

« . . . هذا إلى صلات زادت من التقارب بينهم ، فلقد كانت بيلوص « جيبل » خاضعة لنفوذ مصر ، وعن طريقها انتقلت الأساليب الفنية من وادى النيل إلى حوض دجلة والفرات .

وفى عهد الدولة المصرية الحديثة كانت الحاجة ماسة إلى استخدام نفر من البابليين فى دار المحفوظات بالقصر الملكى يتولون المراسلات السياسية التى كانت حينذاك تكتب بالخط المسمارى ، وبين أيدينا جملة من تلك المراسلات ، كما كان إلى جوار أبناء أشراف مصر فى مدارس القصر عدد من أبناء ملوك آسيا يعدون لحكم سوريا بعد أن يتثقفوا بالثقافة المصرية . ولقد أتاح الاتصال بدول الشرق للمصريين أن يقفوا على ما فى بلاط هذه الدول من رفاهية ، وأن يلموا بالثقافة الآسيوية التى أفادوا منها الكثير ، وشاعت على أقلام الكتاب كلمات مشتقة من اللغة الكنعانية أو البابلية نمقوا بها أساليبهم .

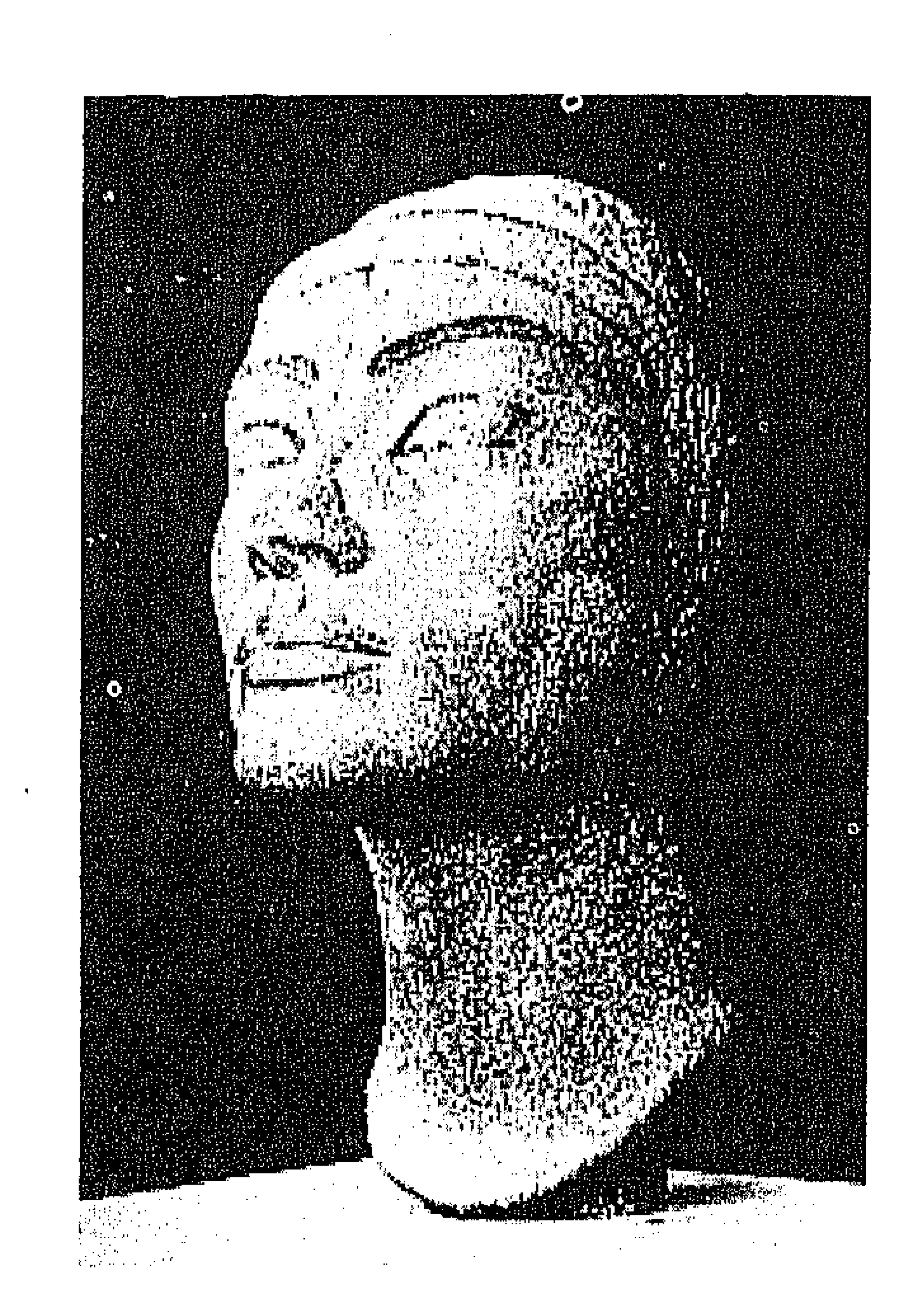
وهذا التشابه بين هاتين الدولتين ، ثم هذا التمازج الثقافى بينهما على الوجه الذى رأيناه ، تبعه أخذ وعطاء فى أشياء واستقلال فى أشياء أخرى ، كان مردها فى الحالتين إلى أسباب قاربت وباعدت بينهما ، سنعرض لها فى شتى ميادين الحضارة » . (د . ثروت عكاشة ـ الفن المصرى صفحة ١١٩) .

أما الدكتور « نجيب ميخائيل إبراهيم » فهو يرى أن المصريين فى الأسرة الثامنة عشرة استعانوا بالعديد من الأسرى الآسيويين وخاصة الصناع المهرة والحرفيين « فكانت الثمرة

المباشرة للغزوات فى النصف الأول من حكم هذه الأسرة الاتصال المباشر بالحضارة السورية، وكانت الحضارة السورية فى مستوى رفيع لا يقل عن الحضارة المصرية ـ إن لم تكن أسمى منها فى بعض النواحى ـ ودليلنا على ذلك أنه لم يكن يظهر فى الفن المصرى من قبل معركة « مجدو » زىٌّ عسكرى ، ولكننا نرى بعد هذه المعركة دروعاً تمثل صورها على جدران المقابر . ولم تكن هناك عجلات مذهبة فى مصر ، إذ أنها لم تظهر إلا متأخرة ، وحين ظهرت كان ظهورها مقصوراً على الملوك فقط ، فى حين نجد فى قوائم غنائم « مجدو » ذكر عجلتين مصفحتين بالذهب والفضة وتسع عشرة عجلة مصفحة بالفضة ، وعجلات محلاة بالذهب والفضة وملونة . وكان ذلك ثراء فوق مستوى الثراء الذى عهده المصريون ، وكان فناً جديداً عليهم ، بل إننا نستطيع أن نلمس فى الكؤوس والأوانى الذهبية والفضية حضارة شعوب فى مستوى حضارة الشعب المصرى ـ إن لم ترتفع عنه ـ وقد اتصلت مصر بأسباب هذه الحضارة الطارئة عن طريق الأسرى والسبايا الذين كانوا من الصناع والعمال .

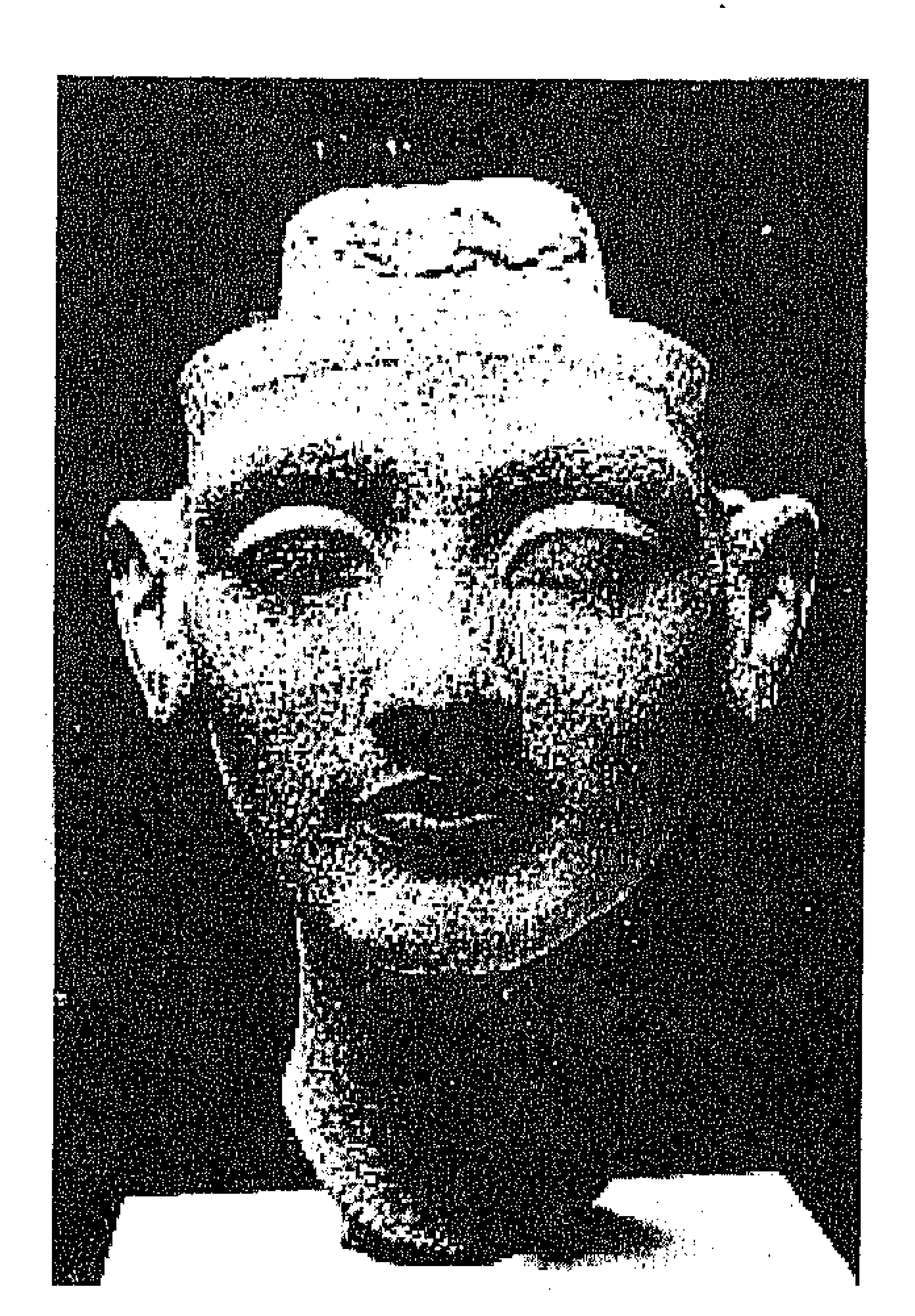
وتشير السجلات المصرية فى هذه المرحلة إلى جمال وفخامة المصنوعات السورية ، وتبين أن الصناع كان مرغوباً فيهم أكثر من ألوان الجزية الأخرى . وإلى جانب هذا العدد الضخم من الأسرى الصناع كانت هناك السبايا اللائى أثرن أثراً مباشراً فى الدم المصرى حتى نشهد نتيجة هذا الاختلاط فى التصوير ، فبعد أن كنا نرى صور أفراد الطبقة العليا من المصريين تمثل وجوهاً جافة نلمس الآن تغيراً صارخاً يشير إلى الدم الجديد . فهنا حلاوة ورقة محببتان ، وهناك ابتسامة فاتنة وأنف دقيق قليل الاحدداب ، ثم رقة ونعومة تحلان محل الخشونة التى كنا نعهدها من قبل ، وليناً يحل محل القسوة (شكل ٣٠، ٣١) .

وقد انتشر هذا اللون من الفتنة فى عهد امنحتب الثالث أكثر مما كان فى عهد أسلافه ، وهو على ذلك قد استغرق جيلين أو أكثر ليأخذ هذا المظهر . بل إن ظهوره على هذه الصورة كان نتيجة مباشرة للتسرب الذى صحب حملات تحتمس الثالث (شكل ٣٢)، وكان سببه الإفادة من مزايا الأسرى والاستمتاع بجمال السبايا اللائى كن من نصيب الأثرياء .



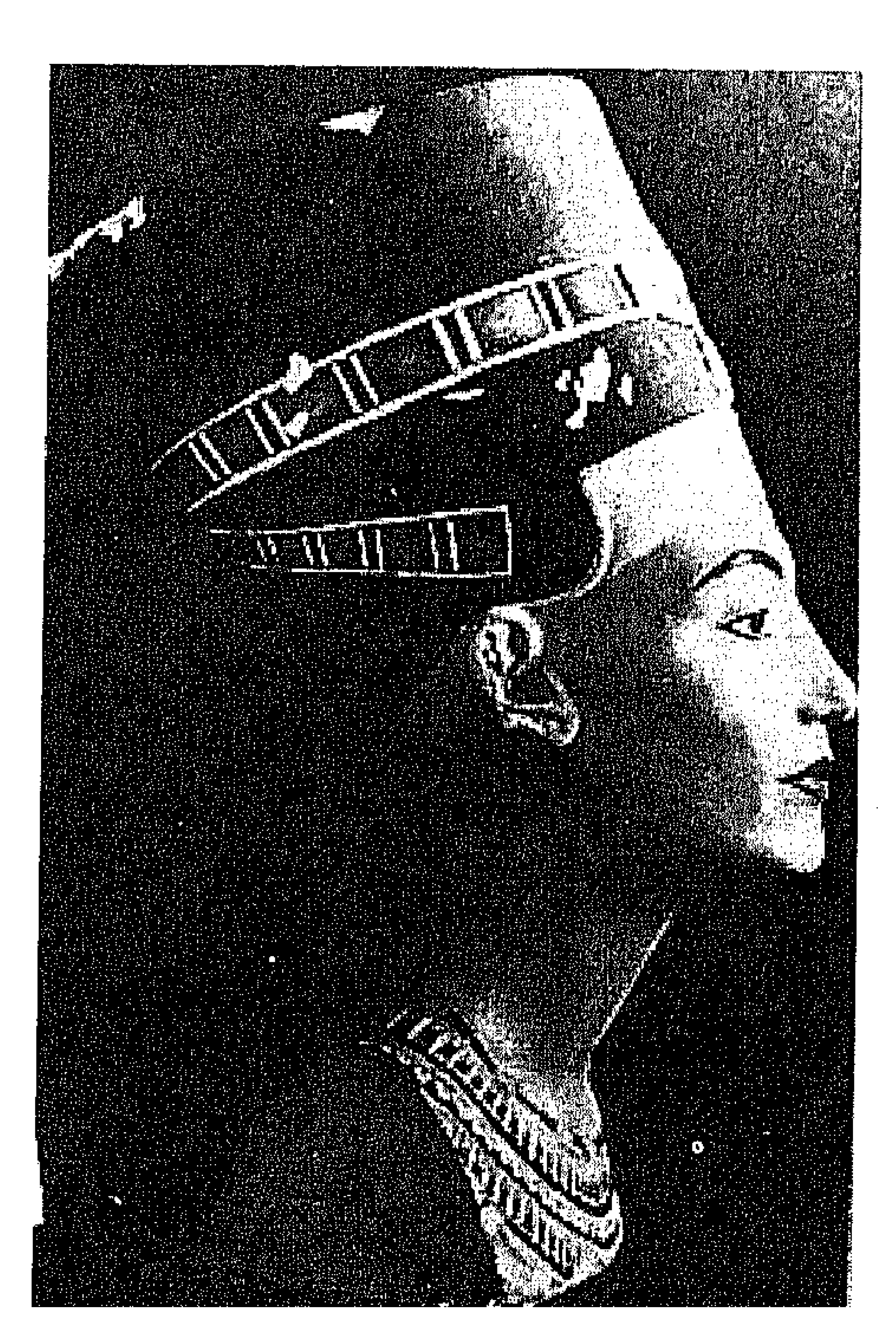
شكل رقم (٣٠ أ)

تمثال ناقص لرأس نفرتيتى زوجة إخناتون من الأسرة الثامنة عشرة من الدولة الحديثة بمصر ، وجد بأحد المراسم الملكية فى تل العمارنة « اخيتاتون » وموجود بالمتحف المصرى .



شكل رقم (٣٠ ب)

تمثال آخر ناقص لنفرتيتى من نفس المنطقة وموجود فى متحف برلين ، إنه أقل فى قيمته من تمثال متحف القاهرة ؛ لهذا كان من نصيب البعثة الألمانية للآثار التى اكتشفتها .



شكل رقم (٣١)

تمثال نفرتيتى المرصع الكامل ، كان نموذجاً للتلاميذ فى المرسم الملكى . . وتمت تغطيته بالجبس ، فتم تهريبه على أنه تمثال ناقص من الجبس ، وهو موجود حالياً فى ألمانيا .

وكان الصناع الأسرى يقومون بأعمال لها قيمتها ، لأن فنهم كان يحظى بتقدير المصريين، وكانت كل أم سورية تلقن أولادها بعض كلمات من لسانها الأصلى ، مما أدخل فى اللغة المصرية كذلك كلمات واصطلاحات بل أفكاراً سامية جديدة . وقد كان لهذا الاتصال المباشر بين السوريين ـ صناعاً وسبايا ـ وبين المصريين ، أثره فى الحياة العامة فى مصر، فقد غيرت من الذوق المصرى والحياة المصرية ، بل شمل الكتابة ، فرقت بعد غلظة، وأينعت بعد جفاف ، وظهرت على التماثيل مسحة من الرقة وقوة التعبير » . (محيط الفنون ـ صفحة ٤١) .



شكل رقم (٣٢)

رأس تمثال « تحوتمس الثالث » بالمتحف المصرى بالقاهرة ، من الجرانيت الوردى ـ إنه تمثال ينتمى إلى الدولة الحديثة ، وقد حافظ الفنان فيها يتعلق بنحت الوجوه ، على تقاليد الدولة القديمة

الفصـل الثـانـى

تطور فن النحت القديم فى مصر

كان فن النحت المصرى القديم من أعظم عناصر الحضارة المصرية ، إنه فن شديد الثراء والغنى والتنوع . . فمصر تنفرد دون بقية بلاد العالم بأنها قدمت فى عهد بداية التاريخ فناً ناضجاً وقوياً ومكتملاً .

لقد تمكن المصريون القدماء من فن العمارة إلى الحد الذى يصح لنا أن نقول معه : إن المصريين القدماء كانوا أعظم البنائين فى التاريخ كله بلا جدال . . ولأن النحت يرتبط بالعمارة فى مصر القديمة فقد وصل إلى قمم شامخة خلال الدولة القديمة مرة وخلال الدولة الحديثة مرة أخرى . إن هذا الفن لم يكن فى بلد من البلاد أكثر حيوية مما كان عند الفراعنة .

إن التمثال المعروف باسم « شيخ البلد » (شكل ٢٦) يخلب اللب ويبهر المشاهد لشدة حيويته وقوة تعبيره وكمال صنعته . . كما أن تمثال الكاتب المصرى «الجالس القرفصاء» سواء المعروض فى متحف القاهرة (شكل ١٨) أو المعروض فى متحف اللوفر بباريس (شكل ١٩) يكاد يهم بالكتابة ، وفيه يقظة وذكاء وحيوية تجعلنا نظن أنه على وشك أن تدب فيه الحياة . أما تمثال الملك خفرع المصنوع من حجر الديوريت الأزرق الذى يستعصى على الإنسان فهو يمثل أعلى قمة ظهرت فى التاريخ لفن النحت على الإطلاق. . ففيه تنطبق الفكرة المثالية عن الملك الإلّه على الشكل المادى فى الحجر الشديد الصلادة . (شكل ٢٧ ، ٢٨) .

« وإذا كان الفن لأى شعب هو المرآة الحقيقية التى تنعكس عليها الصورة الكاملة لحضارته . . وإذا كان هو الوسيط الذى يعبر عما يجيش فى صدور الناس من أحاسيس مختلفة ، نشأت فى ظل تقاليد ومعتقدات معينة . .

إذا كان الفن كذلك . . فإن المصريين القدماء قد أنشأوا دون شك فناً صادقاً غذته البيئة المصرية . . وتعهده العقل المصرى المرهف الحس . وطورته الأحداث المصرية السياسية منها والاجتماعية وفرضت عليه العقائد الدينية طابعها . . » (د. عبد المنعم أبو بكر ـ جريدة الأهرام ١١ أغسطس ١٩٦٩) .

ورغم أن النحت المصرى القديم يبدو من النظرة السطحية ـ وخاصة عند الذين اعتادوا مشاهدة أعمال النحت الأوربية القديمة ـ وكأنه تكرار وجمود . . ولكن خلال تتبع تطور هذا الفن تتغير هذه النظرة ويتكشف ما فيه من مميزات وروائع .

ولعل بدايات النحت المصرى القديم تمتد إلى العصور الحجرية قبل التاريخ . . حيث خلفت لنا الحضارات المكتشفة فى مناطق البدارى وتاسا والكوم الأحمر ونقادا ، آثاراً من فن النحت تمثل بداياته فى وادى النيل . . ولكننا سنبدأ بعصر الأسرات بعد أن اكتملت العناصر الجمالية الأساسية والمميزات الشكلية الخاصة بهذا الفن . . حيث رسخت مجموعة من التقاليد الفنية التى استمر معظمها إلى ما بعد الدولة الحديثة .

ومنذ نشأة الفن الفرعونى ، وثمة عاملان هامان يؤثران فيه ويصاحبان تطوره ، أولهما متعلق بالجوهر : محتوى هذا الفن ومضمونه ، والآخر متعلق بأسلوب هذا الفن .

* فى مضمون الفن وجوهره ، كانت الصورة فى مختلف أنواع تشكيلها ، نحتاً أو نقشاً أو رسماً ، تحوى عنصراً حيوياً وحياً فيها تمثله ، سواء مثلت الصورة الإنسان أو الحيوان . .

إن الصورة تمثل عند الفنان المصرى القديم نوعاً من الخلق ، ينم عن جوهر ما تمثله .

هذا المفهوم لجوهر الفن الذى ربط بين الصورة (نحتاً أو نقشاً أو رسماً) وبين صاحبها برباط يصل إلى حد المصير المشترك يرجع دون شك إلى حياة الإنسان الأول الذى عاش عصره الأول معتمداً على صيد الحيوان . . لقد دفعته صعوبة الحصول على صيد هين وسهل إلى أن يلجأ إلى قوة سحرية غلابة أعتقد أنها سوف تؤثر فى صيده ، وسوف تجعل الصيد أكثر طواعية وسهولة . هذه القوة السحرية سوف يتمكن منها إذا ما استطاع أن يخلق صورة

الحيوان الذى يريده على جدران كهفه . . هذه الرسوم السحرية التى تأتى بالحيوان فى قبضة الفنان أو الصائد والتى عثر على بقايا منها فى كهف الإنسان الأول . . هى الأصل البعيد دون شك لنظرة الفنان المصرى القديم إلى مضمون الفن وجوهره . ذلك أن الإنسان الأول هو الجد الذى انحدر منه الإنسان الذى اضطر منذ الألف السادس قبل الميلاد إلى أن يلجأ إلى وادى النيل الأسفل . . بعد أن أخذت بيئته الأصلية فى التحول إلى صحراء مقفرة .

* فى الأسلوب كانت ثمة قواعد تحكم عمل الفنان المصرى من ناحية الشكل .

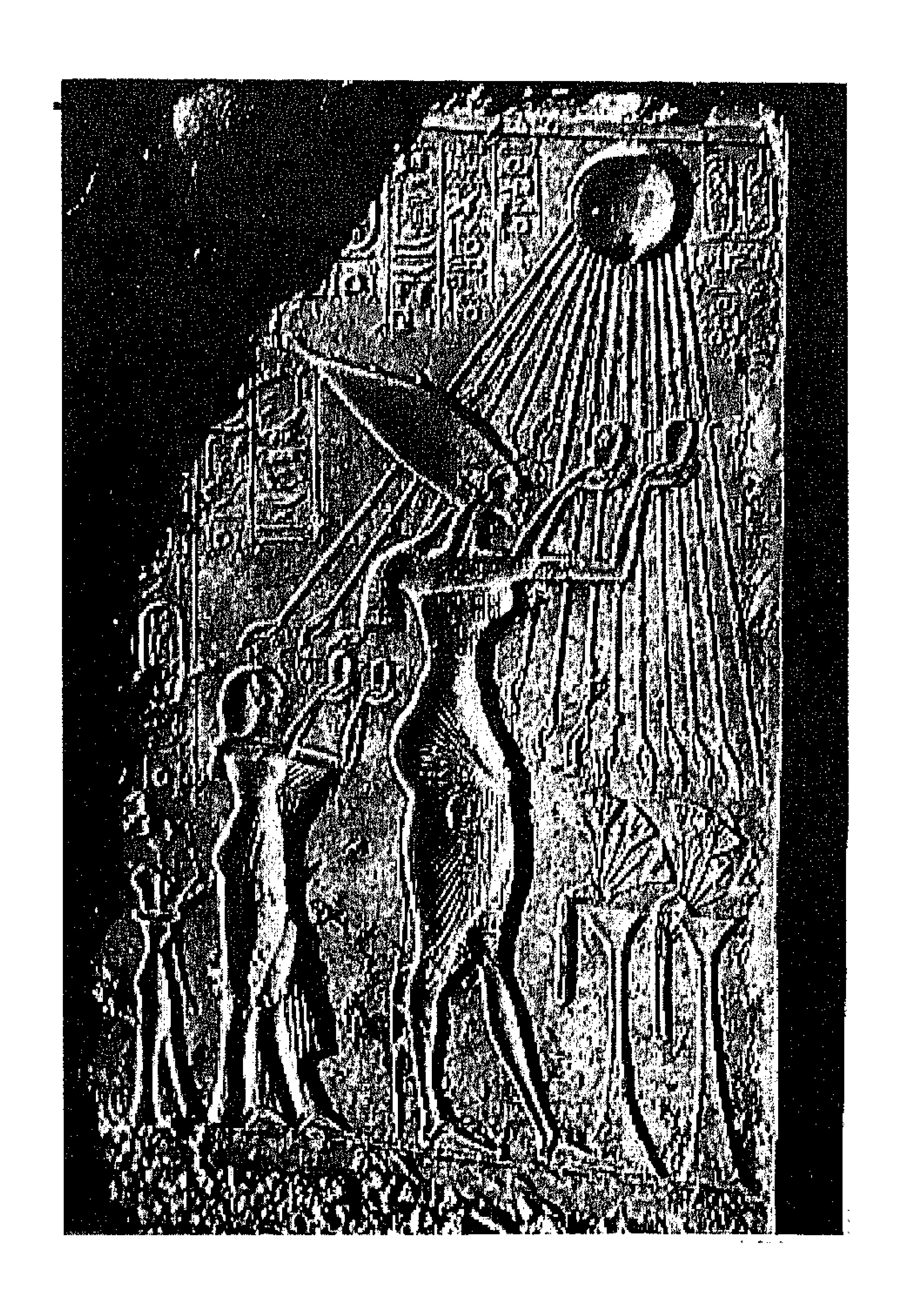
أ ـ الإلـه فى الصورة أكبر حجماً من الملك . . والملك أكبر حجماً من أعدائه . إن الشخص الرئيسى يتمثل دائماً فى العمل الفنى على نحو ينم عن مكانته . فى يده العصا الطويلة أو الصولجان المذبة بينما الجميع يقصرون عن حجمه وقامته (شكل ٢١، ٢٢، ٣٣).

ب ـ تقديم الذراع والساق البعيدتين عن الرائى حتى لا تتقاطع أعضاء الجسم بشكل ظاهر .

ج ـ رسم الأشكال من أخص مظهر لها مع إبراز أخص مظاهرها المميزة . . على أن الفنان المصرى القديم لم يكن يأبه كثيراً بقواعد المنظور فى العمل الفنى . وعلى حين يتم تصوير الإنسان من جانبه ، فإن الفنان يبرز عيونه وصدره وكأنما يصوره من الأمام . وعندما يصور الثور من جانبه فإنه يبرز قرنيه كما لو انه يصوره من منظور أمامى .

د ـ ترتيب المناظر فى صفوف يعلو الواحد فيها الآخر . تفصلها عن بعضها خطوط مستقيمة سميكة تمثل فى نفس الوقت مستوى الأرض .

هذا الأسلوب الذى لا يتوافق مع قواعد المنظور ويرتب المناظر على نحو يؤدى أحياناً إلى ازدحام المَشَاهد داخل الصورة ، ويراعى النسبة فى أحجام الأشخاص وفق مراكزهم فى المجتمع ، جعل الكثيرين سواء منهم المعجبين بالفن المصرى أو الذين يحاولون التقليل من أهميته يتساءلون عن الأسباب التى جعلت الفنان المصرى ينهج هذا المنهج فى أسلوب الفن



شكل رقم (٣٣)

نحت غائر يمثل إخناتون وزوجته نفرتيتى ثم إحدى بناته وهم يتعبدون لآتون أو رمزه «قرص الشمس» مانح الخير والحياة . الصدق فى تصوير الجسم ، وفى نسب الأشخاص وفقاً لمكانتهم ، إنها نفس الرؤية الجمالية فى لوح الملك مينا .

مع ما تميز به من قدرة فائقة على الإتقان ، وحس مرهف بالجمال ، وخطوط قوية ونجاح مطلق فى كل الموضوعات التى عالجها فى فنه ؟

من الضرورى حتى نتفهم كل الظروف التى دفعت الفنان المصرى القديم إلى أن يلتزم هذا الأسلوب خلال عمله الفنى . أن نتفهم بعض الحقائق التاريخية المتعلقة بنشأة الفن الفرعونى فى مصر . .

ذلك أن النواة الأولى لهذا الفن إنما جاءت إبان تلك الفترة الحاسمة من التاريخ المصرى حين حاول الشعب أن يصل إلى وحدة سياسية تجمع بين قطرى مصر . . وكل الإنتاج الفنى الذى وصل إلينا من هذا العصر ، إنما يهدف إلى إيضاح وتسجيل الجهود الضخمة التى بذلها أهل الجنوب لإخضاع سكان الدلتا . مثلما توضح لنا المراحل الأولى للنظام السياسى الذى أخذ يتطور حتى تبلور فى مصر الدولة التى يقوم عليها رجل واحد يحكم قطرى البلاد .

الفنان والفكرة :

وهكذا كان الفنان المصرى مرتبطاً منذ البداية بفكرة حاول جهده أن يحققها ويبرزها فى إطار التسجيل التاريخى . ولربما يكون ذلك هو العامل التاريخى . ولربما يكون ذلك هو العامل الذى دفعه إلى محاولة تحقيق فكرته أولاً بأسلوب الرمز . فالقائد يظهر مرة على هيئة ثور قوى ، ومرة أخرى على هيئة أسد ضارٍ يفتك بخصومه . . ثم لم يلبث أن مثل القائد على هيئة بشرية وهو يعاقب أهل الدلتا ويهوى على رؤوسهم بدبوس القتال .

وما من شك فى أن لوحة الملك نارمر (المحفوظة بالمتحف المصرى) تعتبر نقطة البدء التى حددت الاتجاهات العامة لأسلوب الفن المصرى . (شكل رقم ٢١ ، ٢٢) .

بل . . إنه منذ لوحة نارمر ، أصبح الفن هو الوسيلة الفعالة لتسجيل الدور الذى تلعبه شخصية الملك فى المجتمع المصرى . . ومن هنا جاء التزامه بأن يوضح فى صوره ورسومه أهمية المشتركين فى الحدث . . ومن هنا أيضاً جاء اضطراره إلى أن يبرز بشكل خاص أهمية

الملك . . يبرزها بشكل يجعل الفارق بينه وبين أتباعه حقيقة ملموسة . . يبرزها أيضاً باعتبار الملك هو الممثل الأرضى لحوريس - رب السماء - .

إن ارتباط الفنان المصرى بالحقيقة جعله يعتمد فى توضيح حقيقة المشتركين فى الحدث على أحجامهم . . لذلك جعل صورة الإلـه . . أكبر من صورة الملك . . بينما تكبر صورة الملك صورة الوزير . . بينما تتضاءل فى الصور أحجام معارضيه وأعدائه .

وكذلك اضطر الفنان أيضاً إلى أن يوضح حقيقة الجهد البشرى فى الحدث . . على أساس ملموس من الحقيقة ، بمعنى أن الجزء الأعلى من الجسم بما فى ذلك الصدر والذراعان هما العنصر الفعال . . إنه فى هذا الجزء الأعلى تكمن القوة التى تباشر إنجاز الحدث . . بل من أجل ذلك رسم الفنان هذا الجزء من الأمام موضحاً كل صفاته التشريحية . مظهراً قوة عضلاته .

وإذا كان الفنان المصرى قد اضطر إلى أن يرسم الجزء العلوى من جسم الإنسان من منظور أمامى كمحاولة لإبراز القوة التى أنجزت الحدث . . فهو أيضاً قد رسم الجزء الأسفل من الجسم بما فى ذلك الساقان والقدمان من منظورهما الجانبى . . ليدلان على اتجاه الحدث .

وما من شك فى أن هذا الارتباط بالحقيقة كان العامل الأساسى فى إرساء قواعد الفن المصرى ليس فقط بالنسبة إلى صور الآدميين بل أيضاً بالنسبة إلى الصور التى تمثل مختلف الأشياء الأخرى . وأن نهجه فى تصوير الأشياء كان يحكمه رغبته فى أن يجعل الأشياء تبدو كما هى فى الحقيقة وليس كما يراها الناظر .

وعندما يرسم الفنان المصرى القديم صندوقاً خشبياً يحوى العديد من الأوانى فهو يرسمه كما لو كان شفافاً يظهر محتوياته . أو يرسمه وفوقه هذه المحتويات .

هكذا نرى من خلال أعمال الفنان المصرى القديم رغبته الواضحة فى أن يسجل فى لوحاته أكبر عدد من العناصر التى يتكون منها الحدث .

العقيـدة كحـافز للفنـان :

لم تكن تلك هى كل الظروف التى أحاطت بنشأة الفن المصرى القديم وإنما كانت هناك عقائد دينية طيلة هذا المجتمع الذى عرف الاستقرار فى الألف السادس قبل الميلاد عندما تعرف على الزراعة ـ هذا الابتكار الحضارى العظيم ـ وعندما أصبح له مجتمع تنظمه علاقات اجتماعية متقدمة . . ثم عندما اتحدت البلاد فى ظل مملكة يحكمها ملك مقدس .

هذه الحياة المستقرة التى يكفل لها الفيضان المنتظم فرص الزراعة المنتظمة قد خلعت على المجتمع المصرى مظاهر الإحساس بالأمن الكامل . . والتعاقب المستمر الرتيب . . وانبعاث الحياة المزدهرة بعد فترة الجدب والخمول . . والشعور الكامل بالخلود . وليس من شك فى أن هذه المظاهر الأربعة قد أثرت فى عقيدة المصريين الدينية وفى تصوراتهم عن الحياة بعد الموت . وكان الفن هو الأداة التى عبرت عن ذلك كله وكان أيضاً هو الوسيط الذى نقل ذلك كله .

ومنذ أوائل عصر الدولة القديمة حيث انطلق الفنان المصرى انطلاقة هامة ارتقت بفنه فى خطى سريعة نحو الكمال . كان واضحاً أن العقيدة المصرية هى أوضح الحوافز أثراً فى دفع الفن والفنان المصرى تجاه التقدم . . وكانت عقيدة البعث والخلود فى مقدمة عقائد المصريين الدينية التى أرهفت الفن ووسعت من نطاق مجاله وأشعلت جذوة النهضة الفنية ، لقد تعاون الدين المصرى مع الثروة المصرية على الايحاء بالفن وإنمائه . وانطلاقاً من ذلك كله . اهتم المصريون كما لم يهتم أى شعب آخر بعمارة المقابر باعتبارها بيوت الأبدية وعملوا بجهد لا يعرف الكلل على تطوير عمارة المعابد الجنائزية ومقاصير المقبرة ، واهتموا بتشكيل أجزائها وزخرفة جدرانها باعتبارها وسيلة من وسائل الخلود . .

فالصورة هى نوع من الخلق يمكن أن تدب فيها الحياة ويمكن أن تلعب دورها الرئيسى فى حياة الخلود . . الصورة ليست مجرد خطوط يتدخل فى خلقها عامل الانسجام الفنى وحده . وإنما هى خلق يمكن أن يتحول بفضل التراتيل إلى حقيقة واقعة . . وهكذا أسرف المصرى فى نحت تماثيله التى أودعها معابده ومقابره . . فهى تجسيد لأصحابها سوف

تتقمصها الروح كلما هبطت من عالمها السماوى البعيد . ولقد حرص المصرى على تزويد مقبرته بالرياش وأدوات الترف والزينة حتى لا ينقصه شىء منها فى حياته الأخرى .

هذا الإيمان بالبعث والخلود ما كان يمكن أن يكون حافزاً على هذه الدرجة من القوة ما لم تكن تدعمها روح التدين العام .

ويذكر الدكتور عبد المنعم أبو بكر فى دراسته القيمة عن الفن المصرى القديم أن العمارة الفرعونية كانت أضخم تلك الفنون وأعظمها بهاء وروعة ، فقد كان المصريون أعظمَ البنائين فى التاريخ . . خاصة الطفرة التى شاهدناها ابتداء من الأسرة الثالثة ، عندما ظهر المهندس « إيمحوتب » الذى نفذ المجموعة الجنائزية للملك زوسر فى منطقة سقارة ، إلا أن الأمر المؤكد أن العمارة الحجرية قد سبقتها عمارة نباتية حيث حافظ إيمحوتب فى عمارته الحجرية على كل الخصائص المتوارثة للعمارة النباتية ثم العمارة بالطوب اللبن القديمة التى تلتها . .

المهم أننا نستطيع أن نعثر ـ على امتداد الأسرة الثالثة ـ على الكثير من خصائص العمارة النباتية فى العمارة الحجرية الأولى ، ثم تبعتها فى الأسرة الرابعة آفاق العمارة الحجرية الصرحية المتمثلة فى الأهرامات الضخمة والمعابد الهائلة الفسيحة ، وهى لم تترك فرصة للاعتماد على العناصر الزخرفية . . ثم لم تلبث أن تطورت فى عصر الأسرتين الخامسة والسادسة عندما اعتمدت تماماً على الزخرفة وأصبح فن النحت البارز يلعب دوراً كبيراً فى العمارة ، كما ارتبطت التماثيل بهذه المبانى وأصبح الكل عملاً فنياً مكتملاً .

الفروق بين النحت المصرى والإغريقى :

« إذا كان الفنان المصرى قد استطاع أن ينجز فى جميع مجالات الفن تلك الروائع الخالدة . فلماذا لم يهتد إلى قوانين الفن وأساليبه سواء فى النحت أو التصوير ؟ هذه القوانين التى استطاع الفنان الإغريقى أن يصل إليها منذ القرن الخامس قبل الميلاد . . ؟

ابتداء يمكن أن نقول : إن العوامل التى تفاعلت فى المجتمع الإغريقى وفى نفوس فنانيه كانت تختلف تماماً عن العوامل التى تفاعلت فى المجتمع المصرى القديم وفى نفوس فنانيه . . لذلك جاءت أصول الفن الإغريقى مختلفة تماماً عن أصول الفن المصرى .

فبينما كان الدين دافعاً أساسياً وراء عمل الفنان المصرى . . إلا أنه كان أيضاً قيداً عليه . . قيداً ألزمه استخدام أسلوب محدد من ناحية الشكل . . والتزام جوهر من طبقة خاصة تجاه الموضوع الذى يعالجه .

لقد كان الفنان المصرى يرى أن الحقيقة هى جوهر فنه وكان يحس أن هذه الخطوط التى يرسمها ليس حافزها الوحيد هو الإبداع الفنى وإنما حافزها الأكبر فكرة الخلود .

سوف يأتى يوم تهبط فيه الروح من علياء سمائها إلى هذه الرسوم فتتحول إلى حياة . إن تمثال الملك سوف يظل داخل مقبرته حتى تحييه الروح فيعاود الملك حياته الثانية .

كان الفنان المصرى المحكوم بهذه العوامل « صانعاً » قيدته العديد من القوانين الصارمة ولأنه كان صانعاً فلقد بقى مجهول الشخصية . . ولم يحاول أى من فنانى مصر القدماء أن يسهر أعماله الفنية باسمه . . لأنه لا ينجز بالأزميل مجرد عمل فنى وإنما يخلق فى الصورة جزءاً من شخصية صاحبه . .

هذا الالتزام بالحقيقة هو الذى حاد به عن استخدام قواعد المنظور وأضفى نوعاً من الجمود على تماثيله . إنه يصور الأشياء كما هى . وليس كما تراها العين ومع ذلك استطاع الفنان المصرى داخل هذا الإطار العام أن يطور ببراعة فائقة الاتجاهات الفنية حتى انه فى وسعنا اليوم أن نميز الأسلوب الفنى الذى استخدمه فنانو كل عصر من عصور الفراعنة المختلفة . بل إنه فى وسعنا أن نميز بين الأسلوب الفنى الذى درج عليه الفنانون فى عهد أسرة من الأسرات عن الأسلوب الفنى الذى اتبع فى عهد أسرة أخرى .

بينما كانت هذه هى بواعث الفنان المصرى وقيوده . كانت بواعث الفنان الإغريقى جد مختلفة .

لم يكن الدين هو الحافز وراء الفنان الإغريقى . وإنما كان تأثره بجوهر الفلسفة التى انتشرت فى مجتمعه وهيمنت على فكره منذ القرن الخامس قبل الميلاد .

لم يكن فنان الإغريق كفنان مصر القديمة . . ينشد الحقيقة ، ينشد الشىء كما هو ،

وإنما كان ينشد مثال الكمال الذى تخيله ، الذى كان يتطلع إليه فى مملكة السماء حيث تحيا آلهته فوق جبل الألب ، يأكلون ويشربون ويتناسلون ويتخاصمون ولا يفترقون عن البشر إلا فى أنهم لا يموتون . لهذا كان الفنان الإغريقى يحاول جهده أن يصل بإنتاجه الفنى إلى أصله الكامل فى مملكة السماء .

كان الفنان الإغريقى يحس حريته أكثر مما كان يحسها فنان مصر القديمة الذى فرضت عليه العقائد الدينية إطاراً ما كان بوسعه أن يتجاوزه . .

الطريف فى الأمر أن هذا الاتجاه فى الفن الاغريقى كان يلقى الكثير من النقد . كان أفلاطون من أول الفلاسفة الذين حاولوا أن يبرزوا أخطاءَ هذا الاتجاه الذى دفع الفنان الإغريقى إلى المغالاة . بل إنه من خلال هذا النقد الذى وجهه أفلاطون للفن والفنان الإغريقى خرج فيلسوف اليونان بنظريته المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة . وهو يضرب لنا مثلاً مستعملاً « السرير » لتوضيح فكرته فى الفن وعلاقته بالحقيقة . . يقول أفلاطون :

« هناك السرير الأول وهو المثل الأصلى الذى صنعه الإلـه . . هناك أيضاً سرير ثان يعد محاكاة للسرير الأول هو الذى يصنعه النجار . . ثم هناك السرير الثالث الذى يعد محاكاة للسرير الثانى الذى صنعه النجار وهو ما يرسمه المصور الفنان وبذلك تكون صورة السرير التى يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات » .

ويبدو أن السرير الحقيقى الذى دفع أفلاطون إلى مهاجمة الأسلوب الفنى الذى ساد المجتمع الإغريقى هو معارضته الشديدة لطائفة السوفسطائيين الذين كانوا يروجون نظريتهم فى الفن هذه النظرية التى ترى أن الفن لا يقوم إلا على التمويه والخداع .

وكان أفلاطون يريد للفن الإغريقى أن يكون قائماً على المحاكاة الحقيقية ، وكان يطالب بإبراز الحقيقة فى الصور الفنية » . (د . عبد المنعم أبو بكر ـ نفس المرجع السابق ؛ .

« لقد بلغ فن النحت عند قدماء المصريين درجة سامية وعلى الأخص فى عصر الدولة القديمة الذى يعتبر أزهى العصور فى تاريخ فن النحت . وقد كان رجال الفن فى أوربا فى

القرن التاسع عشر لا يتذوقون هذا الفن ويعتبرون كل التماثيل المصرية القديمة متشابهة ، وأنها تحدث فى النفس مللاً وسآمة ، ولكنهم بعد تدقيق النظر فيها ودراستها أيقنوا بروعتها وعلموا أن هذا التشابه ناشىء من الأوضاع الخاصة التى جرى عليها النحات متبعاً التقاليد الدينية أو الفنية .

يلاحظ فى جميع أنواع التماثيل سواء كانت واقفة أو جالسة على كرسى أو متربعة أو جالسة القرفصاء ، أن الجسم يواجه الناظر له وليس فيه أى التواء فلا نجد الرأس مثلاً ملتفتاً إلى اليمين أو اليسار وهو ما يسمى فى التعبير الأوربى بالمواجهة Frantalite وهو وضع يظهر احتراماً للوظيفة واحتراماً للنفس واحتراماً للناس . ونلاحظ فى التماثيل الواقفة تقدم الرجل اليسرى على اليمنى مع اتكاء الجسم على الساق اليمنى . فنرى التمثال كأنه جندى واقف فى الصف وقد أمر بالسير فيبدأ أول خطوة بالرجل اليسرى وقد سارت الأنظمة العسكرية على هذا المبدأ فى كل العصور .

راعى النحات المصرى القديم فى نحته طريقة يضمن بها سلامة التماثيل من الكسر فتحاشى تفريغ الحجر بين الذراع والجنب ولهذا السبب أيضاً نرى التمثال الواقف ملتصقاً بظهره وأرجله بالكتلة الحجرية التى نحت فيها أى بجميع الجسم عدا الجزء العلوى من الرأس ولذلك تظهر الرقبة غليظة فى أكثر التماثيل . ونجد أيضاً فى التمثال الجالس أن الساقين ملتحمان بالكرسى أى أن النحات لم يفرغ الحجر بين الكرسى وعضلة الساق أى سمانة الرجل .

وضع الفنان فى الوجوه عيوناً مستعارة رصعها فى الحجر أو الخشب وكان يصنعها من مواد مختلفة فالجفون من النحاس أو البرونز وبياض العين من الرخام الأبيض والحدقة من البللور الصخرى أو من حجر أسود لامع وهذه الطريقة تكسب الوجوه حياة متوقدة ، وتجعل العيون محدقة للناظر لها . وقد اتبع هذه الطريقة أيضاً الفنان فى بلاد ما بين النهرين ولكن النحات اليونانى أو الرومانى لم يتبعها ولهذا يخيل لنا أن التماثيل اليونانية والرومانية فاقدة البصر .

تماثيل الرجال عارية حتى لو كانت تمثل الفراعنة ولا يسترها إلا لباس يغطى الجزء الأوسط من الجسم مبتدئاً بأسفل السرة ويغطى الفخذين إلى ما قبل الركبتين . أما النساء فيرتدين برداء يغطى كل جسمهن إلى ما قبل الكعبين ويكاد الرداء يكون ملتصقاً فيظهر تحته بعض أجزاء الجسم البارزة كالثديين والركبتين وفى هذه التماثيل نجد الذراعين عاريتين دائماً .

الدولة القديمة : تماثيل هذه الدولة عليها مسحة من العظمة والفخامة ونجد فى تقاطيع الوجوه سحناً مختلفة فى حالة سكون وهدوء وقد وصل الفنان إلى إتقان صنعته إلى حد لم يصله أى نحات فى عصور الفراعنة التالية . ونرى أحياناً أخلاق الشخصيات العظيمة قد أظهرها الفنان تحت ستار عظمة الملك وسلطة الحكام ويشعر بها كل من مارس دراسة هذه القطع الفنية الرائعة » . (محمود فؤاد مرابط ـ الفنون الجميلة عند القدماء ـ صفحة ٥٠) .

« لقد بلغت صناعة التماثيل درجة كبيرة من الدقة فى الدولة القديمة وقد استخدم الفنان فى صناعتها مختلف المواد التى وجدها تحت يده . ويلاحظ أن التماثيل فى ذلك العهد كانت تصنع بغرض وضعها فى سرداب الدفن . لذلك كانت تنحت بدقة من الجهة الأمامية أما الأجزاء الخلفية فلا يعنى بنحتها .

وعبر الفنان فى تماثيله الملكية عن اعتقاده بجلالة وقدسية الفرعون . لذلك ظهرت تماثيله ساكنة تتسم وجوهها بالوقار . ومثال ذلك تمثال الملك زوسر بالحجم الطبيعى الذى يمثله فى سن متقدمة جالساً ويده اليمنى موضوعة على صدره ، أما اليسرى فموضوعة على ركبته . ويتسم وجه التمثال بطابع الصرامة ووقار الملك . كما يظهر به آثار ألوان . ولقد وجد هذا التمثال فى حالة سيئة لا تمكننا من دراسته حتى نستطيع التعرف على كل مميزات فن النحت فى الأسرة الثالثة .

ولقد جرت العادة فى الدولة القديمة على تلوين التماثيل المصنوعة من الحجر الجيرى . فأجسام الرجال تلون باللون الأحمر البنى وأجسام النساء باللون الأصفر ويرجع ذلك لتعرض الرجل لأشعة الشمس خارج المنزل . بينما تحتفظ المرأة التى لا تتعرض كثيراً

للشمس ببياض بشرتها . وأحسن مثال لذلك تمثالاً « الأمير رع حوتب والأميرة نوفرت » (شكل رقم ٢) . اللذان صنعا فى أوائل عهد الأسرة الرابعة فى فترة حكم الملك « سنفرو » ولقد عثر على تمثالى الأمير وزوجته فى سرداب مقبرة الأمير فى « ميدوم » . ويلاحظ بدراسة هذه المجموعة التقدم الذى طرأ على فن النحت . كما تكشف خطوطه اللينة البسيطة عن براعة فى التعبير عن رشاقة جسم الأميرة الذى لم يستطع زيها الطويل إخفاءه ، وقد ساعد على إبراز حيوية هذه التماثيل الأعين المرصعة بأحجار شفافة .

ولا نزاع فى أن التقدم الذى أحرزته الأسرة الرابعة فى فن المعمار لا بد أن يصاحبه تقدم فى فن النحت . فالقطع التى عثر عليها من ذلك العهد تعتبر أحسن نماذج لفن النحت فى الدولة القديمة . كما تجعل الفنان المصرى يتصدر نحاتى العالم القديم .

لم يعثر للآن على تمثال بالحجم الطبيعى للملك خوفو . وإنما عثر الأستاذ (بترى) على تمثال صغير له من العاج يمثله جالساً ،ويعتبر هذا التمثال أول التماثيل الملكية التى استخدم العاج فى صنعها . إلا أنه لا يساعدنا فى دراسة فن النحت فى عهد الأسرة الرابعة .

وتتوفر هذه الدراسة فى تماثيل الملك خفرع التى تعتبر المثل الأعلى لتماثيل الدولة القديمة ولقد عثر عليها فى معبد الوادى الملحق بهرمه فى الجيزة . وبدراسة أحد هذه التماثيل يلاحظ أن الفنان صور الملك جالساً على عرشه فى وضع تقليدى (كانت التماثيل الملكية الجالسة حتى عهد خوفو تمثلهم وإحدى أيديهم على الصدر والأخرى على الركبة). اختلف التصميم الخارجى منذ عهد الملك خفرع فاستقرت اليدان على الركبتين مما ساعد على استقامة الخطوط الخارجية للتمثال ، ومن خلف رأسه الصقر (حورس) ناشراً جناحيه ليظله بحمايته (شكل رقم ٢٧ ،٢٨) . وقد استوحى المثال الشكل التكعيبى فى عمل تمثاله الذى امتاز بتصميم فريد . فقد حاول الحصول من تلك الكتلة الحجرية على تمثال ذى ثلاثة أبعاد . وتمكن من التغلب على صعوبة التمثال من الناحية الجانبية ، فسجل جميع التفاصيل الموجودة بها . كما أنه راعى النسب الصحيحة للجسم البشرى .

وقد تخير الفنان حجر الديوريت الداكن لصنع تمثاله . وبالرغم من صلادة هذا الحجر

وصعوبة نحته ، إلا أن الفنان تمكن ببراعة من صقل سطوحه . ونجح فى تصوير التعبير الموجود على وجه الملك . فيشعر الناظر إليه بما يتسم به الملك من قوة وشموخ وكبرياء . ومما يلاحظ فى هذه التماثيل الملكية أن وجه التمثال كان ينحت بوضع واحد دون إظهار أية حركة أو تعبير قد يغير من ملامحه ، كذلك كان من المعتاد ان يرسم للشخص عدة تماثيل مطابقة (عثر على ٢٣ تمثالاً للملك خفرع ، وعلى ٥٠ تمثالاً فى مصطبة النبيل خنمب) ، ولما كان الغرض من صنع التمثال أن يحل فيه القرين ، لذلك كان غالباً ما يصور المتوفى فى عنفوان شبابه .

ومن أروع التماثيل التى تصور شباب الملوك مجموعة تماثيل الملك (منقرع) مع زوجته . ولقد مثل الملك واقفاً وذراعاه مبسوطتان على الفخذين ، ويداه مقفلتان والإبهام ظاهر . وتقف زوجته بجانبه مطوقة إياه بإحدى ذراعيها . ويمثل هذا التمثال الكمال فى التعبير عن جمال الرجولة والأنوثة مع الاحتفاظ بجلال الشخصية كما عبر عنه أحد نوابغ مثالى الدولة القديمة ، وقد استطاع الفنان أن يظهر فى الحجر رقة زى الملكة الذى تظهر من خلاله محاسن وجمال الجسد . وكان هذا الرداء الملتصق شائعاً فى الدولة القديمة . ولقد امتاز تصميم هذا التمثال باستقامة الخطوط وبساطتها مما ساعد على إبراز الخصائص الأساسية للأشخاص بوضوح (شكل رقم ٩) .

ولم يقتصر صنع التماثيل على الملوك فى الدولة القديمة . بل عثر على تماثيل للنبلاء . وكانت تماثيل الأفراد أقل أهمية من تماثيل الملوك . وتميزت بتعبير وحيوية أكثر . ومثال ذلك تمثال النبيل (كاعبر Caper) (شكل رقم ٢٦) من عهد الأسرة الخامسة . ويعرف حالياً باسم شيخ البلد . (أطلق عليه هذا الاسم العمال المصريون الذين اكتشفوه أثناء عمليات التنقيب وذلك لمشابهته لشكل شيخ البلد) صنع هذا التمثال من الخشب وعيناه رصعت بأحجار ملونة شفافة . ولقد ساعدت الخامة اللينة على التعبير عن شخصية صاحب التمثال الذى نشعر أنه لرجل فى منتصف العمر .

ولقد ظهرت فى أواخر الأسرة الرابعة وابتداء الأسرة الخامسة تماثيل لأشخاص فى وضع

جديد (جالسين القرفصاء) وتصور هذه التماثيل فئة الكتاب ، وكانت مهنة الكاتب محترمة ويشغلها شخص من البلاط الملكى ، كما كانت فى أول الأمر مقصورة على أبناء الملوك والأمراء ، ولم تعرف شخصية أصحاب هذه التماثيل ، ونرى أحدهم جالساً القرفصاء (شكل رقم ١٨ ، ١٩) ، ويحمل لوحة الكتابة وممسكاً قلماً ، ويلاحظ على وجه صاحب التمثال تعبير يدل على اليقظة والانتباه .

وقد تمكن الفنان فى الدولة القديمة من استخدام النحاس فى عمل تماثيله وذلك لازدياد استغلال النحاس الموجود فى وادى (مغارة) بشبه جزيرة سيناء . فعثر (كوبيل) فى (هيراكنبوليس) على تمثال من النحاس للملك (بيبى الأول) أحد ملوك الأسرة السادسة ومعه تمثال آخر صغير الحجم لابنه (مون رع) .

النقوش البارزة : أظهر الفنان المصرى مهارة وتقدماً فى حفر الصور البارزة على السطوح الصلبة والهشة منذ عصر ما قبل الأسرات ونجد أن هذا الفن تطور تطوراً ملحوظاً فى الدولة القديمة تبعاً للحاجة إلى نقش صور من حياة صاحب القبر اليومية على جدران مقبرته وذلك لاعتقاده أنه من الجائز أن تنقلب إلى صور حقيقية يتمتع بها فى حياته الأخرى . وكانت هذه المناظر ، إما أن تكون منقوشة على الحجر ، وإما أن ترسم على أرضية من الطين المغطى بالجص ثم تلون . وكان الفنان فى عهد الدولة القديمة يفضل المناظر المنقوشة على الحجر أو الخشب على المناظر الملونة ، لأن الأولى فيها نوع من التجسيم يقربها إلى الحقيقة . وكذلك لقلة تطرق التلف إليها بعكس الصورة الملونة التى قل أن تحتفظ بألوانها عبر الزمن .

وتتميز النقوش الموجودة على جدران المقابر الملكية بالمواضيع الدينية ، وتقدم مقبرة الملك زوسر نموذجاً لذلك . فنشاهده ممشوق القوام مرتد تاج الوجه القبلى يقوم ببعض الطقوس الدينية ، وبالرغم من أن هذه النقوش ذات بروز بسيط عن الخلفية إلا أن خطوطها الدقيقة تدل على دراسة واضحة لجسم الملك الذى ظهرت تفاصيله بوضوح .

وتضارع النقوش المحفورة على الألواح الخشبية التى عثر عليها فى مقبرة النبيل (حسى

رع) ـ الكاتب الأول فى عهد الملك زوسر ـ النقوش السابقة وربما ساعد الفنان على إجادتها طراوة مادة الخشب . وتصور هذه النقوش فترات مختلفة من حياة النبيل فنراه فى إحداها واقفاً وبيده أدوات الكتابة (شكل رقم ٣٤) .

وبازدياد ثروات أمراء وكبار رجال الدولة فى عهد الأسرتين الرابعة والخامسة بلغ النقش البارز كمالاً ملحوظاً . حيث كثر ظهور النقوش البارزة لصور من حياة أصحاب القبور تدل على ثراء كبار الموظفين وامتلاكهم للضياع الواسعة . فتوضح تلك النقوش صوراً من الحياة داخل المنزل ، تمثل الحفلات التى يقيمونها وكيفية إعداد الطعام والشراب ، كما نرى صوراً لأحداث من خارج المنزل تسجل حياة الزراعة من حرث وحصد وتربية الطيور ورعى الماشية ، ونلاحظ ضمن هذه المناظر تسجيلاً مفصلاً للحرف المختلفة ، وهكذا أصبحت جدران هذه القبور أشبه ما تكون بالكتب المصورة للحياة المصرية ، وقد تميزت صور الحيوانات والطيور بالجودة ، كما راعى الفنان فى تصميماته جمال الخطوط ، وظهر بوضوح الطابع الزخرفى » . (د . نعمت إسماعيل علام ـ فنون الشرق الأوسط القديم ـ صفحة ٧٩ ـ ٨٥) .

أما « جان يويوت » فيتحدث عن مميزات فن النحت المصرى القديم من وجهة نظر غربية ، اعتادت رؤية النحت الإغريقى الذى يخاطب مناطق فى الوعى تختلف عن التى يخاطبها النحت المصرى القديم ، فهو يرى أن فن النحت المصرى لم تتنوع مصادر إلهامه . . » وكان المثَّال ـ لكى يضمن صلابة « الصور الحية » التى ينحتها فى الحجر والخشب ـ يختار عدداً محدوداً من الأوضاع للملوك والأشخاص فرادى أو جماعات . ومن جو الجمود المفروض ، تمكن الفنانون من أن يضفوا على التماثيل مظاهر الهيبة المحببة إلى نفوس الكبراء ، وهم يضيفون تأثيرات مبالغاً فيها باستخدام كثير للألوان الزاهية . وإذا كان جسم صاحب التمثال يحوى عيباً فنجد أن الفنان يبرزه بلباقة . ولكن غالباً ما يصور الجسم الإنسانى بنسب مثالية . أما وجه التمثال فهو « بورتريه » أى صورة طبق الأصل لصاحبه . ويتوافر لنا من الأسرتين الرابعة والخامسة عدد صغير من القطع ذات المستوى



شكل رقم (٣٤)

نحت بارز على الخشب للأمير « حسى رع » من الأسرة الثالثة خلال حكم الملك زوسر بانى هرم سقارة المدرج . . إنه فهم عميق ومبكر لخامة الخشب وإمكاناتها التعبيرية .

الفنى المتوسط ، بينما يوجد عدد كبير من القطع الفنية الممتازة ، مثل : تماثيل خفرع (شكل رقم ٢٦ ، ٢٧) ومنكاورع (شكل رقم ٩) ورع حتب مع زوجته نفرت « الأسرة الرابعة » (شكل رقم ٢) وشيخ البلد (شكل رقم ٢٦) والكاتب المصرى فى متحف اللوفر « الأسرة الخامسة » (شكل رقم ١٩) ثم أعجب التماثيل جميعاً ، وهو تمثال « أبو الهول » المنحوت من تل صخرى (شكل رقم ٢٩) . ومع ازدياد عملاء المثَّالين فى الأسرة السادسة بدأت جهودهم تتجه إلى إنتاج تماثيل بالجملة ، وهى ـ وإن كانت تتبع القيود الفنية المتوارثة ـ مقبولة فى مجموعها . ومن ناحية أخرى نرى صناع المعادن يصنعون تمثالاً عظيماً من النحاس المطروق للملك بيبى ، وتمثالا للإلـه الباشق حورس سيد معبد هيراكوبنوليس » . (مصر الفرعونية ـ صفحة ٨٥) .

« وإذا كان المصرى القديم لم يستخدم قواعد الرسم المنظور فى رسومه وأضفى شيئاً من الجمود وعدم الحركة على تماثيله ، فإن مرجع ذلك إلى بعض القيود التى فرضها المصرى على فنه وجعلها أساساً لتعبيراته ، هذا الأسلوب بالذات لا نستطيع استساغته الآن ؛ لأننا بلا شك تأثرنا بالفن الإغريقى القديم الذى يقوم على قواعد فنية مختلفة تهدف إلى إظهار أعماق الصورة بطريقة الرسم المنظور . وإذا كان الفن المصرى تقيد بقاعدة « الخطوط المتوازية » وقاعدة « الأمامية البحتة » فإن هناك داخل هذا الإطار اتجاهات فنية مختلفة ميزت الأسلوب الفنى لعصر من العصور عن عصر آخر ، وهذا ما حدث فى الفن الإغريقى ، أو فى فن أية أمة حديثة ، فمثلاً نستطيع فى يسر أن نفرق بين الأسلوب الفنى المتبع فى نحت تمثال من عصر الأسرة الرابعة ، وبين المتبع فى تمثال من الأسرة السادسة .

ولقد تأثر الفن فى مصر بالديانة تأثراً واضحاً . فالمناظر المرسومة كانت تكسو جدران حجرات المقابر أو أبهاء المعابد ، أما تماثيل الملك فكانت تقام فى المعابد ، بينما تماثيل الأشخاص تودع الحجر المغلقة الملحقة بالمقابر والتى اصطلحنا على تسميتها بالسرداب ، ولذلك فنحن نحيدعن الهدف الأصلى بل ونرتكب خطأ كبيراً ، إذا ما وضعنا التماثيل المصرية فى الحجرات الواسعة بالمتاحف ، نسلط عليها الأنوار المتألقة ثم نحاول أن

نشاهدها من جميع زواياها ، ونطلب بعدهذا كله أن ترضى ميولنا الفنية وتفوز بإعجابنا ، ولم تلعب مطابقة ملامح التمثال لصاحبه أو حتى محاكاة هذه الملامح ،أى دور فى فن النحت عند المصريين القدماء . فالمثَّال المصرى كان يهدف إلى تمثيل الشخص فى هيئته المعبرة بحيث يسجل له هذه الهيئة على أحسن ما يستطيع مختاراً لها أبهى صورة فى أحسن سن ، واستطاع أن يبرز هذا كله من الناحية الفنية ببراعة كبيرة . وهكذا امتازت روائع فن النحت من عصر الدلة القديمة بدقة فى الإخراج وبجمال يقف أمامه الزائر حالياً مشدوهاً، مترنماً بأن فن النحت إبان الدولة القديمة يعتبر بحق من أرقى فنون النحت التى وصلتنا من العصور القديمة ، كما أن الفنان المصرى فاق أقرانه بحساسيته الفنية وبراعته فى الإخراج » . (الكسندر شارف ـ تاريخ مصر ـ صفحة ٧٠) .

« انهار فن النحت فى أعقاب الدولة القديمة ، لأن التماثيل لم تعد ذات جدوى من ناحية أهدافها ، ولأن الإنفاق على صناعتها لم يعد فى استطاعة فرد أن يقوم به . فلما تحسنت الأحوال فى عهد الأسرة الحادية عشرة وبدىء فى العودة إلى النحت ، لم يستطع الفنان المصرى أن يصل إلى المستوى الذى كان قد استقر عنده من قبل ، ولكن التحسين بدأ يدخل على هذه الناحية تدريجياً حين توحدت البلاد ، وربما يرجع ذلك إلى أن فنانى منف لم يكونوا قد فقدوا بعد قدرتهم على ممارسة هذه الصناعة ، وتشير إلى هذا التقدم أضرحة الأميرات الست للملك « منتوحتيه الثانى » ، وإن كان تقدماً فى فن تعوزه المرونة برغم ما فيه من طرافة وجاذبية .

وتلا هذه الفترة فترات أخرى تملك الفنان خلالها ناصية صناعته واكتسح الميدان ، وهناك فنان ونحات ملكى من عهد « منتوحتيه الثالث » يدعى « مرتى سن » يشير إلى مهارته ويفخر بدربته وخبرته بقوله : « إننى أعرف سر الكلام المقدس و أنا فنان متمكن من مهنتى . أنا أعرف كل ما يتصل بالمياه الساقطة ، كما أعرف الأشكال الناجمة عن حصر المقاييس ، وأعرف كيف أصور الذهاب والإياب حتى تعود الأعضاء إلى مكانها . أنا أعرف صورة خطوة الرجل والمرأة وانتشار جناح الصقر وساعات الليل الاثنتى عشر ، وتأملات

العين التى ترى بغير رفيق ، ومد الذراع لإنزال مستوى ارتفاع عجل البحر ، وعدوالعداء . أنا أعرف صنع التمائم التى تمكننا من الذهاب دون أن يأتى لهيب النار علينا أو يجرفنا الفيضان . . . لا أحد ينجح فى هذه الأمور جميعاً سواى ، وسوى أكبر أبنائى من جسدى ، إن الإلـه قد وهبه التفوق فيها ، وقد شهدت أنا كمال يديه فى العمل كفنان ممتاز فى مختلف أنواع الأحجار الثمينة وفى الذهب والفضة والعاج والأبنوس .

وبرغم الغرور الذى يتملكه ، والزهو الذى تفيض به كلماته ، نستطيع أن نقرر أنه كان الفنان الذى قام بزخرفة المعبد الجنائزى للملك ، فإنه لم يتعد الحقيقة فيما أشار إليه » .

« والدولة الوسطى لا يميزها فن العمارة أو النقش أو النحت ، وإنما يميزها لون آخر من الفنون هو الذى اصطلح على تسميته بـ « الفنون الصغرى » ، وبرغم قلة ما وصلنا من القطع التى تمثل هذا الفن فإنها تكفى لتضع فنان هذا اللون فى القمة بين فنانى مصر فى عصورها جميعاً ، بل بين فنانى التاريخ فى أية دولة من العالم ، حتى ليقول أحد الباحثين : «استطاعت مقبرة توت عنخ آمون» أن تقدم للعالم مجموعات من القطع الفنية الصغيرة الرائعة . ولكن ما أخرجته مقابر الأميرات فى عهد الأسرة الثانية عشرة فى دهشور واللاهون برغم قلته من الناحية العددية أجود من الناحية الفنية ويفوق كافة ما جاء من وادى الملوك»، والواقع أن التيجان والقلائد والصدريات تضع هذه الفنون الصغرى فى مرتبة رفيعة يستطيع عهد الأسرة الثانية عشرة أن يفخر بفنانيه فى مضمارها ، والواقع أيضاً أن الفن فى عهد الأسرة الثانية عشرة استطاع أن يصل إلى الغاية من الدقة والذوق ومراعاة التناسب ، ولم يحدث من قبل أن أنتج فى مصر مثل الحلى من الذهب المطعم بالأحجار المختلفة التى عثر عليها بأهرام الأسرة الثانية عشرة فى دهشور واللاهون ، بل إن شيئاً فى جمال هذه الحلى لم يعثر عليه فى أى مكان آخر » . (د . نجيب ميخائيل ـ محيط الفنون ـ صفحة ٣٥ و ٣٦) .

« تشير تماثيل الأسرة الثانية عشرة إلى التطور الذى طرأ على فنان الدولة الوسطى ، حيث نحت الفنان الملك على هيئة رجل وليس على هيئة إلـه ، لذلك تنطق وجوه أصحابها بمسحة من القلق ، وتعكس التجاعيد الموجودة بجبهاتهم الكفاح والحروب التى خاضوها

فى سبيل تدعيم المملكة ، ومثال ذلك رأس الملك (سيزستوريس) الثالث الذى حلت به سمات الكبر والقلق محل الشعور بالثقة والهيبة والألوهية البادية فى تماثيل الدولة القديمة .

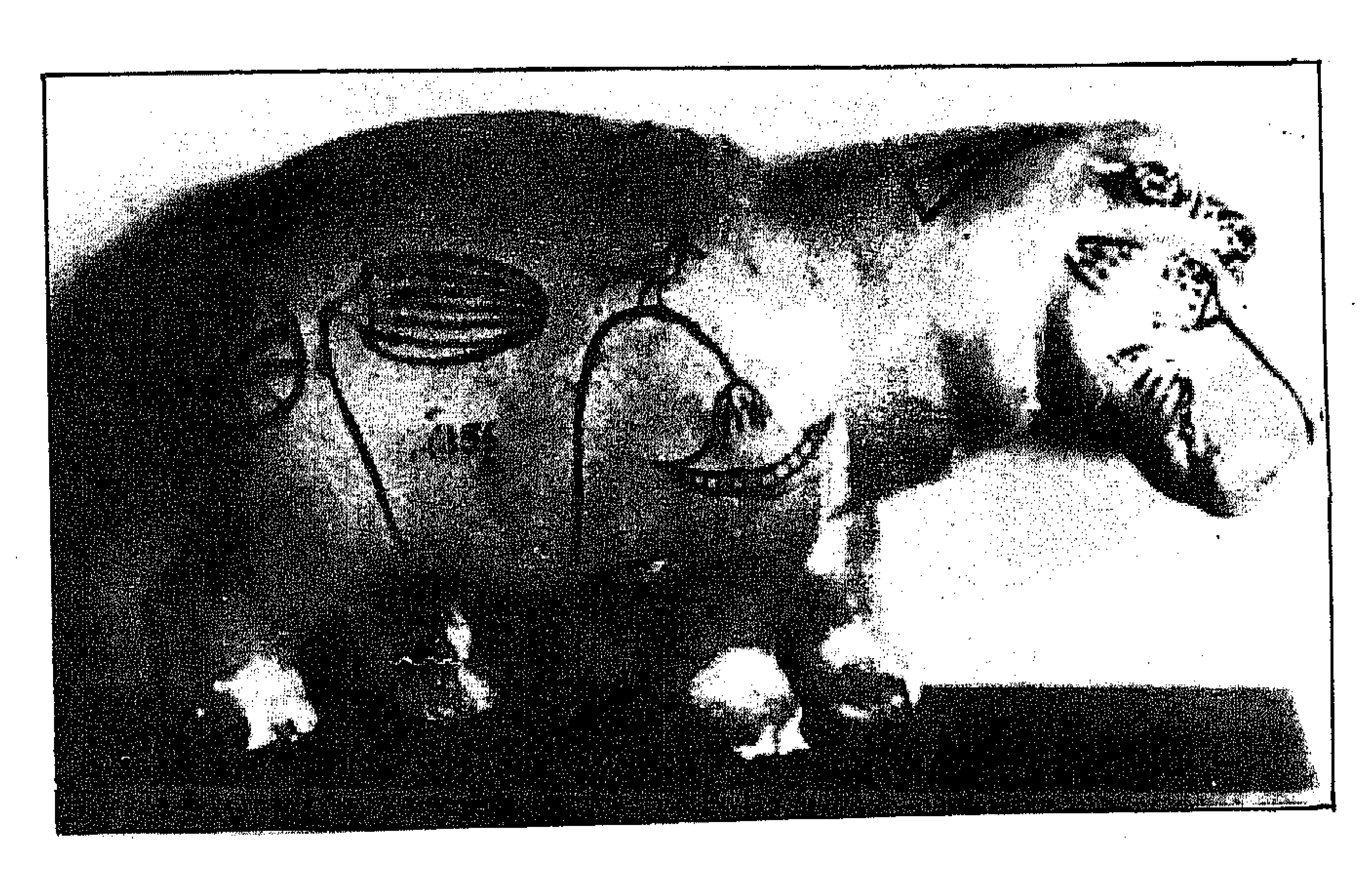
ويلاحظ أن ما استجد على فن النحت فى هذه الفترة ، هو ظهور نماذج خشبية يمثل بعضها طائفة العمال وأتباع صاحب المقبرة . ولقد بدأت هذه العادة منذ أواخر عهد الأسرة السادسة ، ولكنها انتشرت فى عهد الدولة الوسطى ، ويمتاز بعضها بدرجة فنية عالية ، كتمثال الفتاة التى تحمل سلة فوق رأسها (شكل رقم ٣٥) وهنا يخرج الفنان عن الطابع الملكى ، فيظهر فناً شعبياً يمتاز بالبساطة . ونحصل من تلك الفترة أيضاً على تماثيل فخارية ملونة لحيوان فرس النهر (شكل رقم ٣٦) . (د . نعمت إسماعيل علام ـ صفحة ٩٠) .

وفى الدولة الحديثة « تمكن الفنانون الذين زينوا المعابد والمقابر من الوصول بالرسم المصرى إلى قمته الثالثة فى النصف الثانى من الأسرة الثامنة عشرة ، وفى أوائل عهد الرعامسة . وسواء فى النحت البارز الخفيف ، أو فى التصوير على الجص ، نجد أن الصور التى تملأ قبور طيبة الهائلة توافق الذوق الحديث أكثر من لوحات منف ، التى اهتدوا فيها ـ باتباع أسلوب أكثر تحرراً ـ إلى عناصر الخيال والحيوية . وتبنى رسامو الأسرة التاسعة عشرة ، خصائص التصوير الأخمسى فى تخطيطاتهم السريعة على اللخاف . وفى أزهى أيام الدولة الحديثة لم تنزل النقوش البارزة أبداً عن مستوى الجودة إلى مستوى التوسط ، غير أن أسلوبها التقليدى ـ على الرغم من شدة تأنقه ـ كان على شىء من الجمود . فالنقوش البارزة الرقيقة على جدران المقبرة الرمزية فى أبيدوس تكسوها مهابة صارمة . ولكن ما إن ينتزع الفنانون أنفسهم من تزمت الرعايا المتدينين حتى يعمد مثالو الرعامسة إلى إلقاء البرابرة الهاربين أو المحتضرين ، والثيران والسباع التى نفذت فيها السهام ، كيفما اتفق ، تحت سنابك خيل الفرعون المحارب . أى أن الفنانين ، ما أن يواجهوا كتائب الحيثيين والمصريين حتى يكشفوا عن إحساس فنى كامل بقوة التكوين التاريخى ، بمزج ضجيج القتال بجلال الموقف . وبعض مناظر انتصارات رمسيس الثالث تضاهى سابقاتها فى عهدى سيتى ورمسيس الثانى . غير أن النحت الرعمسى ، عموماً بعد هذا الأخير ، أصبح مجرد



شكل رقم (٣٥)

خادمة تذهب إلى السوق ، من روائع فن النحت فى الدولة الوسطى . . التلوين هنا يضيف إلى النحت قيمة تصويرية تتلاءم معه ولا تتعارض مع جماليات الكتلة المنحوتة .



شكل رقم (٣٦)

تمثال من « الفيانس » (نوع من الخزف المطلى والمنقوش) لفرس النهر من الدولة الوسطى وموجود بالمتحف المصرى بالقاهرة عبر فيه الفنان عن بيئة فرس النهر برسم عناصر المستنقعات على جسمه .

تكرار يزداد تسطيحاً وركاكة للأعمال الدينية والعسكرية غير المتقنة فى عهد الأسرة التاسعة عشرة .

لا شك فى أن النقش كان أقل الفنون أصالة فى آثار الأسرة الثامنة عشرة المتدينة ، وبخاصة إذا قارناه بنظيره فى الدولة الطيبية الأولى ، كانت نقوش حتشبسوت وتحتمس الثالث وأمنحتب الثانى . . . إلخ تستلهم التقاليد الحسنة الموروثة عن مدرسة منف للأسرة الثانية عشرة . إلا أن مثالى التحامسة أكسبوا تماثيلهم قدراً أكبر من الرشاقة حيث عمدوا إلى تطوير القالب دون تغيير فى الهيئة العامة . أما عن الوجوه فلم يسعوا عن طريق المبالغة فى الشكل العام إلى إبراز عظمة شخصياتهم بقدر ما سعوا إلى تصوير المشاعر الداخلية بعلاج فنى رقيق للملامح ، تبدو الشفاة وكأنها تهم بالابتسام ، بينما نظرة العينين تحتفظ بجديتها . أما التعبير الحزين فكان هادئاً هدوءاً عرف سادة العمارنة كيف يوفونه حقه .

كانت صور الملك أخناتون وملكته نفرتيتى والأميرات ذات جاذبية ورقة (شكل ٢٧ ، ١٨)، ومع ذلك لم يدع فنانو العمارنة التحرر الجمالى عن طريق المبالغة فى أعمال «الروحانية فى رسم الملامح » وإنما عن طريق واقعية فريدة تتلاءم والذوق الثورى لأخناتون : فالجسم الإنسانى المثالى الذى اختارته (الاتيليهات) الملكية هو جسم الفرعون ذو البطن المنتفخ والصدر الفارع والرأس النحيلة والجمجمة المستطيلة . وحين يقع البصر على تماثيل الكرنك الضخمة ذات الملامح والوجوه التى تشبه وجوه الحيوان ، فإن الإنسان ـ أمام هذه التماثيل ـ يعانى من دوار الرهبة التى جرت الشريعة الأتونية الروح المصرية إليها . وفى عهد كل من توت عنخ آمون وسيتى الأول ، أخذ المثَّالون خيرة ما فى الأساليب الأكاديمية من عصر التحامسة من تراث . وفى عهد رمسيس الثانى الذى كان يهوى الضخامة أظهر فن النحت مزيداً من الأصالة ، واكتسب ـ بيسر ـ طابعاً عظيماً مهيباً . ويمكن أن نحكم على التماثيل الضخمة للفراعنة حاملى الرموز المقدسة وذوى القامات العملاقة ، ولمجموعات الآلهة المحفورة بالنحت البارز بأنها كانت كئيبة ثقيلة . ولكن لا يمكن إنكار أن أجرامها الهائلة كانت تحدث الأثر الذى يسعى إليه رمسيس الكبير ، وهو الإحساس بالقدرة التى تعلو على مستوى البشر.

وزاد ثراء الامبراطورية من حب الترف لدي الطبقات الحاكمة ، ومن ثم ازدهرت صناعة الأثاث المطعم ازدهاراً عظيماً فى أثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة والرعامسة الأوائل ، كما ازدهرت صناعات الحلى والزجاج والصناعات المعدنية الدقيقة (البرونز) وصناعة أدوات التزين (أحقاق مساحيق التجميل) . وتمتاز صناعة الحلى فى الدولة الحديثة بإتقان فنى كبير وغنى فاحش فى المواد الثمينة ، ولكن غنى الزخارف غالباً ما كان يطغى على جمال الخط والتكوين » . (جان يويوت ـ مصر الفرعونية ـ صفحة ١٥٣) .

« انتعشت أعمال النحت فى الدولة الحديثة بعد ما كان قد انتابها بعض الضعف أثناء فترة حكم الهكسوس لمصر . وبدأ الفنان يمارس قدرته الفنية التى عرفت عنه فى تماثيل الدولة القديمة وظهرت تماثيل ضخمة بجانب التماثيل ذات الحجم الطبيعى . كما أن عناية الفنان لم تعد مقصورة على الوجه فظهر اهتمامه بدراسة الأعضاء كالأيدى والأرجل ، ويلاحظ ظهور تطور فى طابع نحت التماثيل الملكية ، فيبدو تعبير على الوجه ، وليونة فى الخطوط العامة ويعتبر هذا التغير مقدمة لفن النحت الذى يظهر بعد ذلك فى فن العمارنة . ومثال ذلك تمثال الملك (تحتمس الثالث) المصنوع من حجر الشست الذى عثر عليه فى الكرنك (شكل رقم ٢٢) ويعتبر هذا التمثال قطعة فنية عظيمة وذلك لمقدرة الفنان فى التعبير عن شبه ابتسامة هادئة تظهر على الوجه ، ومع أن الفنان عبر عن شباب الملك فى صورة جميلة بخطوط قوية إلا أن وجه الملك ينقصه طابع الهيبة والعظمة الذى عرف فى تماثيل الدولة القديمة .

وتمتاز الفترة التالية من حكم الأسرة الثامنة عشرة بتطور كبير فى نحت التماثيل الملكية حيث خرج المثال عن التقاليد القديمة المتبعة فى نحت تماثيل الملوك وفضل تمثيلهم على سجيتهم وطبيعتهم . وأحسن مِثَالٍ لذلك مجموعة تماثيل الملك « أخناتون » . وبدراسة هذه الاعمال يلاحظ أنه لأول مرة فى تاريخ نحت التماثيل الملكية تظهر تماثيل فى شكل غير جميل تميزت بإطالة الوجه وكبر الرأس بالنسبة للعنق النحيل . كما تظهر الحرية الكاملة فى التعبير عن الحقيقة فى امتلاء البطن ، وهذا التغيير يعد حدثاً جديداً فى التماثيل الملكية على

نقيض ما كان متبعاً فى تماثيل الدلة القديمة التى اتسمت بالقوة والهيبة بجانب التعبير عن الكمال الجسمانى . والظاهر أن الملك كان يشجع الفنانين على هذا التطور حيث سجل فى أحد النقوش أنه كان يزور مرسم المثال . ويبدو أن هذا التمثال كان ملوناً فقد وجدت به آثار ألوان كما يلاحظ أن الملك أخناتون يظهر مرتدياً تاج الوجهين القبلى والبحرى .

ويظهر تأثير فن العمارنة فى رأس الملكة نفرتيتى (زوجة الملك أخناتون) الموجودة فى المتحف المصرى (شكل رقم ٣٠) وتمتاز هذه الرأس بدقة الملامح وليونة فى الخطوط . كما أن المتأمل فى الرأس الملونة الموجودة فى متحف برلين (شكل رقم ٣١) يشعر بما يسرى فى الوجه من حيوية وجمال أنثوى عبر عنه الفنان دون الحاجة إلى التحفظ الكلاسيكى المعروف فى تماثيل الدولة القديمة للتعبير عن مركز الملكة .

وبانقضاء ثورة أخناتون الدينية والرجوع إلى عبادة آمون فى طيبة ، رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة واستأنف الفنان الطراز الفنى الذى عرف من قبل . إلا أنه لم يتخل عن طابع الوجوه المعبرة الجميلة ويتجلى ذلك فى آثار الملك « توت عنخ آمون » الذى عبر فيها الفنان عن شباب الملك الذى توفى صغيراً ويتضح ذلك من تمثال الملك الخشبى بمتحف القاهرة (شكل رقم ٣٧) .

ويستمر تأثير مدرسة العمارنة فى بعض تماثيل الأسرة التاسعة عشرة ويبدو ذلك واضحاً من التعبير الموجود على وجه الملك رمسيس الثانى (شكل رقم ١١) . وتدل صناعة هذا التمثال على يد فنان بارع أكسب الحجر الصلد طبيعة الحياة حيث نجح فى التعبير عن ثنيات زى الملك الرقيق مما يدل على عناية فائقة ، كما يمتاز هذا التمثال بجمال فى النسب والخطوط .

وظهرت فى الدولة الحديثة تماثيل ضخمة فى مواقع المعابد لا يمكن الاعتماد عليها فى الحكم على فن النحت فى هذه الفترة . وكان الغرض من صنعها أن تتسق مع العمارة الضخمة التى ترتبط بها ليتناسب حجمها مع حجم المعابد المشيدة فى هذه الفترة ، ومثال ذلك تمثالا « ممنون » الموجودان فى سهل طيبة ، ويمثل هذان التمثالان الملك «امنحتب»



شكل رقم (٣٧)

تمثال خشبى من مقبرة توت عنخ آمون يرجح أنه كان يستخدم « كشاعة » أو «مانيكان» لملابس الملك .

الثالث ـ وقد نحتا لوضعهما أمام مدخل المعبد الجنائزى الذى اندثر الآن ولا أثر لوجوده . ويبلغ ارتفاع كل منهما حوالى عشرين متراً .

ومن التماثيل الضخمة التى أقامها الملك رمسيس الثانى لتناسب ضخامة العمارة فى عهده التماثيل الأربعة المنحوتة فى الصخر فى واجهة معبده بأبى سنبل . وكذلك تمثاله المصنوع من الجرانيت الذى يبلغ ارتفاعه ٥ ,١٧ متر وهو موجود فى معبد الرامسيوم .

النقوش البارزة : تزين جدران معابد الدولة الحديثة عادة نقوش بارزة تصور مواضيع مختلفة . فعلى الجدار الخارجى وبالصحن المكشوف المخصص للشعب تسجل قصص انتصارات الملوك ومكاسبهم التجارية والحربية لتخلد ذكراهم . أما فى الجزء الخاص بالكهنة ، فتوجد به المواضيع الدينية التى تصور الاحتفالات والطقوس الدينية التى يقوم بها الكهنة .

ولعل أهم ما سجل على جدران معبد الدير البحرى الأحداث التى تسجل ازدهار التجارة فى عهد الملكة حتشبسوت ، فنرى نقوشاً تصور البعثات التجارية التى أرسلتها الملكة إلى البلاد المجاورة . ولقد أبدع الفنان فى توضيح البعثة التجارية إلى بلاد « بنت » وأجاد التعبير عن وصف سكانها ومساكنهم ونباتهم وحيواناتهم وأسماكهم . كما تفوق أيضاً فى تسجيل الخصائص الذاتية لملكة « بنت » التى ينثنى جسمها من ثقل ما يحمله من لحم وشحم . ومن المواضيع الدينية نقش الفنان فى مهارة وإتقان قصة ولادة الملكة حتشبسوت من الإلـه (آمون رع) .

وكان أغلب الملوك يسجلون قصة نسبهم للإلـه آمون . فمن النقوش الطريفة الموجودة على جدران إحدى القاعات الداخلية لمعبد الأقصر قصة توضح نسب الملك « امنحتب الثالث » للإلـه « آمون » فنرى نقشاً يحكى قصة زواج الإلـه آمون (بالإلهـة مت) بحضور الآلهة كلها وتنتهى القصة الطويلة بصورة الطفل المولود يرضع من التسع بقرات المقدسة (حتحور) وتسمى هذه القاعة بحجرة الولادة .

وتأخذ الانتصارات الحربية أحياناً صيغة الرمز فى نقوش الأسرة الثامنة عشرة وهذا

واضح فى صورة الملك (تحتمس الثالث) الموجودة على جدران معبده فى الكرنك . فنراه ممسكاً برؤوس أعدائه الآسيويين بيد بينما يهوى (بمقمعة) يحملها فى اليد الأخرى على رؤوسهم وتدل هذه الوحدة على استمرار طابع الفن المصرى منذ عهد الأسرة الأولى .

وقد امتاز عهد أخناتون بثورة فنية صاحبت الثورة الدينية وتشمل هذه الثورة الفنية أسلوب النحت البارز كما شملت النحت الكامل فتمثل الحقيقة وحدها ويبالغ فيها على أوسع نطاق كما يصاحب هذا العهد تغيير شامل فى اختيار المواضيع التى تزين جدران المشيدات الملكية ، ففى العمارنة عثر على دراسات كثيرة للملك وأفراد عائلته تصورهم فى حياتهم الخاصة فى أوضاع طبيعية لم تكن متيسرة قبل ذلك فنرى فى لوحة منقوشة نقشاً دقيقاً الملك والملكة يدللان أولادهما وتربط الأشعة الممتدة من قرص الشمس (آتون) بينهما (شكل رقم ٣٣) .

ومن المواضيع الواقعية التى تصور أفراد عائلة الملك أخناتون فى جلسات طبيعية ، صورة ابنة الملك (اخناتون) جالسة على الأرض تأكل بطة ببساطة قد لا تتفق مع الوقار التقليدى الملكى ، وهنا نلاحظ صراحة الفنان وحريته فى الخطوط المعبرة عن ثنايا جسد الفتاة . .

وتختلف المواضيع المنقوشة على جدران قبور نبلاء الدولة الحديثة عن المواضيع المنقوشة على جدران المعابد . ويمثل أغلبها الأحداث الهامة فى حياة صاحب المقبرة . ومن أحسن مقابر الأسرة الثامنة عشرة مقبرة النبيل (رعموزى Ramose) الذى كان يشغل منصب وزير الدولة فى عهد الملكين امنحتب الثالث والرابع (اخناتون) ـ ونجد فى نقوشها مظهر الجمع بين أسلوبى العهدين ، بين الأسلوب السائد فى عهد أمنحتب الثالث الذى امتاز بخطوط لينة جميلة ، وبين أسلوب مدرسة العمارنة الذى امتاز بالواقعية والصراحة .

ومن الأسلوب الذى يتميز بجمال الخطوط وليونتها نقوش الحفلة التى أقيمت بمناسبة عودة ابن صاحب المقبرة من سفر بعيد . وتوضح الخطوط رقة الملامح وجمالها . كما يبدو على وجوه عائلة النبيل جمال الشباب الممتلىء حيوية وقوة تعبير . وتشهد هذه النقوش على

مظاهر الثراء التى سادت ذلك العصر حيث زاد اهتمام الفنان بتسجيل الأشياء الدقيقة فى زينة السيدات . فتظهر الحلى المتنوعة من أقراط وأساور وعقود ، وكذلك الشعور المستعارة الفخمة . . . كما تسجل بدقة الثنيات الدقيقة فى ملابسهم الفضفاضة التى تشير إلى البذخ .

وقد يسجل الفنان فى بعض الأحيان نقوشاً لأفراد أسرة الملك على جدران مقابر النبلاء ، مثال ذلك صورة بنات الملك (امنحتب الثالث) واقفات يسكبن الماء المقدس فى احتفال دينى . المنقوشة على جدران مقبرة الأمير (خرويف Kheruef) .

وجمال الخطوط فى هذه الفترة لا يدانيه أى فن فى العالم . . . وتشهد بذلك مقبرة الملك (حور محب) . . . فنرى فى أحد المناظر العمال يجاهدون فى حمل قطعة من الحجر بحركات طبيعية معبرة لم يكن من السهل التفكير فيها قبل ذلك . . . كذلك نلاحظ العناية الزائدة فى تسجيل ثنيات الزى الذى كان سائداً فى تلك الفترة . ولقد أدرك الفنان فى هذه الصورة قواعد المنظر من بعد ومن قرب فلا يشترك الأشخاص كلهم فى خط (أرضية) واحد .

وبفضل اتساع الامبراطورية فى عهد الأسرة التاسعة عشرة ، أدخل على النقوش مواضيع جديدة ، لم يطرقها الفنان فى العهود القديمة . فتنتشر صور المعارك الحربية ،وتشغل مساحات كبيرة على جدران المعابد الخارجية . فنشاهد على جدران معبد الكرنك مناظر تسجل انتصار الملك (سيتى الأول) على (الليبيين) ، وانتصار الملك (رمسيس الثانى) على (الحيْثِيِّينَ) .

ويعنى الفنان بتوضيح تفاصيل مناظر القتال ، كما يغالى أحياناً فى تسجيل الحركات المختلفة ونشاهد ذلك واضحاً فى النقوش الموجودة على واجهة (معبد الرامسيوم) التى تسجل انتصار الملك (رمسيس الثانى) على ملك « حلب » فى معركة (قادش) . فيلاحظ ما أحدثه القتال من اضطرابات بين الجنود الذين لا يزال بعضهم يقاوم فى النهر بين جثث القتلى . وتتميز نقوش هذا العهد باستعمال الحصان فى جر العربات الحربية . فنرى الملك (رمسيس) راكباً عربة يجرها حصانان . ولم يكن ذلك معروفاً فى عهد الدولتين القديمة

والمتوسطة . ويقال إن الهكسوس هم الذين ادخلوا استعمال الحصان فى مصر لجر العربات الحربية .

يستمر ظهور المناظر الحربية فوق جدران المعابد فى عهد الأسرة العشرين حيث سجل الملك (رمسيس الثالث) فوق جدران معبده صوراً لانتصاره على شعوب البحر المغيرة على مصب النيل كما أننا نشاهد له نقوشاً أخرى تصوره وهو يمارس هواية الصيد المحببة لدى الملوك ، فنراه يصطاد الثيران البرية فى الأحراش . وتعتبر هذه الصورة من أجمل النقوش التى تمتاز بالواقعية حيث تمكن الفنان من تسجيل بعض التفاصيل الدقيقة التى تصبغ الموضوع بطابع الحيوية ، كصورة الثور الواقع فى الأحراش ، والثور الذى يجرى بكل قوته للهرب من الملك الذى أوشك على صيده . ولقد أبرز الفنان الرعب والتعب الظاهرين على وجه الثور ولسانه المدلى من شدة الجهد . وتتميز نقوش هذا المنظر بخطوط عميقة الغور» . (د . نعمت إسماعيل علام ـ فنون الشرق الأوسط القديم ١٩٦٩ صفحة ١٠٠) .

الفصـل الثالـث

تطور فـن النحت القـديم فى بلاد ما بين النهـرين

بينما نستطيع أن نرسم خطاً بيانياً متصلاً يرتفع وينخفض تبعاً لازدهار أو تدهور فن النحت عبر العصور الفرعونية المتتالية ، متتبعين هذا المسار طبقاً لتتابع الأسرات فى العصر « الثنى » ثم الدولة القديمة ثم ا لوسطى ثم الحديثة ثم العصر الصاوى . . . فإننا لا نستطيع أن نرسم مثل هذا الخط البيانى المتصل بالنسبة لتطور فن النحت فيما بين النهرين .

ومرجع ذلك إلى عدة أسباب أهمها :

١ ـ ندرة الخامات فى جنوب العراق ، الذى يمثل المنطقة التى بدأت فيها الحضارة العراقية القديمة . . صحيح أن شمال العراق تتوفر فيه أنواع مختلفة من الأحجار ولكن الحضارة الزراعية لم تبدأ إلا فى القسم الجنوبى . . ووصل فن النحت إلى ذروته الكلاسيكية فى هذه المنطقة الفقيرة نسبياً فى مواد النحت . . لهذا كانت الآثار العراقية القديمة بشكل عام ، والسابقة على العصر الأشورى بشكل خاص محدودة ونادرة بل ومتفرقة ، حتى لا تشكل خطاً متصلاً متتابعاً . . وقد سبق أن تعرضنا لهذه الظروف فى الفصل الخاص «بالخامة فى فن النحت» . .

« وإذ كانت مناطق بلاد الرافدين الوسطى والجنوبية ضنينة بالأحجار ، فقد غص شمال دجلة بنوع من المرمر الجبسى يسهل استخراجه من محاجره ، ولو أنه أسرع قابلية للكسر وأضعف مقاومة للرياح ولفعل الأمطار ، إلا أنه كان أطوع للنحت مما أغرى النحاتين بالعجلة ، فجاءت بعض أعمالهم عارية من الجمال » . (د. ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء ٤ ـ صفحة ٥٤١) .

« ويشير البعض من المؤرخين إلى الفنون التشكيلية وسبب ازدهارها وتقدمها فى العصر الأشورى ووصولها إلى درجة عالية من الرقى ، ونخص بالذكر منها النحت المجسم المدور والبارز والصور الجدارية والزخرفة ويرجع ذلك إلى طبيعة أرضهم الجبلية التى تعتبر مصدراً غنياً بالأحجار الكبيرة والصخور ؛ ولهذا السبب كانت معظم أبنيتهم تشيد من الأحجار والصخور الجبلية وتكسى الجدران بالجص وكانت أرضية صالحة للرسم والتلوين عليها ، وكان إقبال الأشوريين على النحوت والرسوم الجدارية والزخرفة أكثر مما كان عليه السومريون والبابليون القدماء وأشد منهم ؛ لأن طبيعة الأرض الجنوبية من العراق التى يقطنها كل من الشعب السومرى والبابلى تختلف عن طبيعة أرض العراق الشمالية من حيث شدة الرطوبة وارتفاع درجة الحرارة وكثرة المستنقعات الناجمة عن فيضانات نهرى دجلة والفرات ، ومعظم أبنيتهم كانت تشيد من اللبن ، ومن البدهى أن جدرانها تكون فى هذه الحالة غير مناسبة للرسم والتلوين عليها ، وأن هذه الأحوال والظروف قد سببت ضياع معظم معالم الآثار من عمائر ونحوت وخزف ، وانهيار الجدران وعدم حفظها بحالة جيدة . التى تعود إلى العهد السومرى والبابلى القديم ولم تعثر الحفائر العلمية إلا على جزء يسير منها كان بعضها فى حالة سيئة .

واستخدم الأشوريون ألواح المرمر (المرمر الموصلى) لتزيين جدران قصورهم ومبانيهم واستعملوا الحفر عليها » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى ـ طبعة النجف الأشرف ١٩٧٤ ـ صفحة ١٦١) .

ولهذا من الممكن اعتبار منطقة ما بين النهرين إقليمين منفصلين من ناحية الظروف الجغرافية والخامات ، تماماً كما كانت مصر تنقسم قبل الأسرات إلى الوجه البحرى والوجه القبلى . .

« ولم تكن وحدة الحضارة العراقية لتقوم على أساس المقتضيات الإقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية ، بل الأكثر استندت على نظرة دينية شاملة للكون ، كانت بالرغم من تطورها التاريخى الطويل وتنوعاتها المحلية متجانسة بصفة عامة » . (انطون مونتكارت ـ الفن فى العراق القديم مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٥ ـ صفحة ١٥) .

٢ ـ كانت الآثار العراقية القديمة ـ بسبب طبيعة العقائد الدينية لدى سكان ما بين النهرين ـ تتعلق بحياة الإنسان على الأرض . . وقد سبق أن أشرنا إلى هذا العامل فى الجزء الخاص بعلاقة الفن بالفكر والدين ، ولهذا تعرضت الآثار العراقية القديمة لعوامل الطبيعة والمناخ القاسى ، خاصة الرطوبة الشديدة فى تربة جنوب العراق . . بينما حفظ الفراعنة تراثهم فى المقابر نتيجة لفكرتهم عن الآخرة .

ولقد قامت ملحمة « جلجامش » على فكرة السعى من أجل استمرار الحياة على الأرض . . كما تنص إحدى وصايا موسى العشر ـ ومعروف أن التراث اليهودى منقول عن تراث ما بين النهرين ـ : « أطع أباك وأمك لكى تطول أيامك على الأرض » مما يدل دلالة واضحة على أن الثواب والعقاب على هذه الأرض وخلال حياة الإنسان .

« والأمر فى سومر يختلف عنه فى مصر ، ذلك أن معظم الآثار التى كشف عنها فى مصر تتصل بالموتى والعالم الآخر . إنها آثار مستخرجة فى أغلب الأمر من المقابر . أما هنا فى سومر فإن الآثار تشير إلى الإنسان على هذه الأرض وكيانه فيها وبقائه عليها ، وينعكس هذا بوضوح على الأساطير المشهورة ، فأسطورة « جلجامش » مثلاً تشير إلى سعى البطل وراء البحث عن سر الخلود ، سر الحياة الدائمة على هذه الأرض ، حتى لنراه يقرر حين جابه الإخفاق « أن الآلهة حين خلقوا البشر جعلوا الموت مصيراً لهم وأمسكوا بزمام الحياة فى أيديهم » .

أما تمجيد الموتى والعناية بأمرهم فأمر بعيد عن أذهان العراقيين القدامى حتى ليقرر أحد الباحثين « أن من بين ستمائة ملك تعاقبوا على حكم العراق القديم حتى سقوط بابل ونينوى ، لم يعثر على أكثر من ستة مقابر ، وقد سرقت كافة المقابر فى العصور العتيقة عدا مقابر الأسرة الأولى فى « أور » . ومع ذلك فإن الكنوز التى كشف عنها فيما يعرف بالجبانة الملكية فى « أور » تقدم لنا فكرة عن الذوق الفنى ودقة الصناعة فى بلاد ما بين النهرين » .
(د . نجيب ميخائيل إبراهيم ـ محيط الفنون ـ مصر والشرق الأدنى القديم ـ دار المعارف ١٩٧٠ ـ صفحة ٣١) .

٣ ـ النهب والسلب ، والبطش والتخريب كان سمة بارزة فى العلاقة بين الغالب والمغلوب فيما بين النهرين . . لقد ساد نظام المدن فى العراق القديم ، ولم يتوصل إلى حكومة مركزية واحدة كما كان الحال فى مصر ، إلا فى فترات محدودة ، ولهذا يعانى المنقبون وعلماء الآثار العراقية صعوبة شديدة عند تحديد أماكن صناعة التماثيل المجسمة التى يعثرون عليها وتاريخها ، فقد اعتاد المنتصر أن يخرب ويدمر المدينة التى ينتصر عليها ، وينقل ما ينهبه إلى مدينته . .

ومن النماذج الصارخة التى توضح هذا الأمر ما ذكره أنطون موتكارت عند حديثه عن مسلة « نرام ـ سن » :

« على أن أعظم عمل فنى أكدى ناضج يعبر عن الروح الأكدية تعبيراً تاماً أيضاً ، يتمثل فى مسلة نرام ـ سن (شكل رقم ٣٨) التى احتفل بها بانتصاره على قبيلة للوبى Lullupi الإيرانية على الحدود ، والتى أضاف إليها فيما بعد « شتروك ـ نخونتى » كتابة ثانية بعد أن نهبها وأخذها إلى سوسة . فهذا النصب ، على الرغم من حالته التالفة ، ما زال يحتفظ بمكانة خاصة بين الأعمال الفنية فى النحت الناتىء فى الشرق الأدنى القديم . فهو يتألف من لوح من حجر الرمل يستدق عند القمة ويبلغ ارتفاعه زهاء مترين وحوالى متر واحد فى أعرض نقطة منه وقد نحت وجه واحد منه بنحت ناتىء . . وهذه المسلة أقامها « نرام ـ سن » فى سيبار مدينة الإلـه الشمس . وتملأ النجوم الكبيرة ذات الرؤوس الثمانية المسننة وحزم الأشعة الثمانى قمة المسلة من السطح المصور ، وهى ترمز ، على أكثر احتمال، إلى آلهة السماء . وسواء كانت هذه النجوم تخص الإلـه الشمس فذلك أمر لا يمكن التأكد منه . ولكن الواضح من الكتابات أن المشهد قصد به تخليد انتصار « نرام ـ سن » على شعب «للوبى» الجبلى » . (انطون مونتكارت ـ الفن فى العراق القديم ـ صفحة ١٧٨ و ١٨١) .

« ثم كان أن غزا مدينة « لكش » . ملكاً من الملوك المجاورين يقال له لوجال ـ زاجيزى (٢٣٦٥ ـ ٢٣٣٠ ق . م) فلم يترك فيها معبداً إلا هدمه ، ولا أثراً من آثار الحضارة إلا



شكل رقم (٣٨)

مسلة نارام سن من الحجر الرملى الوردى - ترجع إلى النصف الثانى من الألف الثالثة قبل الميلاد . . كانت من المنهوبات فوجدت فى غير مكان نحتها ، وظن أنها تنتسب إلى زمن غير زمنها . . .

أزاله . وكما فعل بالمعابد والآثار فعل بالأهلين فقد تركهم بين قتيل وجريح ،غصت بجثثهم الطرقات . وإمعاناً منه فى التنكيل حمل معه تماثيل الآلهة استخفافاً واستهتاراً . وثمة لوح من الطين يحتوى قصيدة لشاعر سومرى يقال له « زنجرادامو ا » يشير إلى ما أصاب لكش على يد «لوجال ـ زاجيزى » من خراب ودمار وما نال الآلهة من امتهان ، يقول هذا الشاعر :

واحسرتاه على ما أصاب لكش وكنوزها . . . ما أشد ما يعانى الأطفال من بؤس . . . أى مدينتى ، متى تستبدلين بوحشتك أنسا (د. ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ١٦) .

« . . . وأكثر النقوش تكراراً تمثل مناظر تفصيلية للغزو الحربى أو القضاء على الثورات فى الأقاليم أو المستعمرات ، فهنا نجد الجيش الأشورى يعد العدة للحرب يقوده الملك «هاجمتهم وقضيت عليهم تماماً وأحلت مدينتهم إلى أكوام» . (د . نجيب ميخائيل إبراهيم ـ محيط الفنون ـ صفحة ٤٧) .

٤ ـ وهناك سبب آخر يجعل التسلسل متعذراً هو أن المدن كانت تحتفظ بطابعها ومميزاتها وعقائدها حتى بعد هزيمتها . . وكانت تواصل الإنتاج وهى تصارع من أجل عودة مجدها . . وكانت الحروب مستمرة والصراع دائراً فى كثير من الحقبات بحيث كانت هناك فنون متباينة ومعاصرة لبعضها بعضاً . وهذا يجعل مهمة المؤرخ للفن أكثر صعوبة عندما يكون مطالباً ـ من الناحية النظرية طبعاً ـ بتتبع التطور المستقل لفن كل مدينة ومدى تأثره بفنون المدن الأخرى وتأثيره عليها .

٥ ـ اجتياح المنطقة من الخارج أكثر من مرة . . فقدتعرضت منطقة ما بين النهرين لغزوات مدمرة من خارجها عدة مرات عبر التاريخ القديم ، وكانت تلك الغزوات تأخذ شكلاً تدميرياً شاملاً ، مرة من القبائل الجبلية الهمجية الهابطة من المناطق الإيرانية (قبائل الجوتى فى العصر السومرى) ومرة أخرى من الأناضول ، ومرات متعددة من الساميين سكان الجزيرة العربية .

ولقد كانت آخر هذه الغزوات المدمرة هى اكتساح المغول لعاصمة الدولة العباسية بغداد . .

«وسقطت الدولة العباسية حين استولى المغول على العاصمة بغداد سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ ميلادية) ويصور المؤرخون سقوط هذه العاصمة الإسلامية تصويراً يبعث على الأسى والألم ، ويؤكدون أنه ليست فى التاريخ حادثة أفظع وأسوأ من سقوط بغداد ، فقد خدع المغول الخليفة العباسى فطلبوا منه الخروج إلى خارج بغداد مع أهلها ، لإجراء إحصاء . وهناك قتلوهم جميعاً ، فى أشنع فرصة . وأحرق المغول المساجد والكنائس . وقتلوا العلماء والفقهاء ، وأباح هولاكو بغداد لجنده ، يقتلون ويسلبون ، وانتهى الأمر بإحراق بغداد كلها . وألقى المغول بالكتب فى نهر دجلة ليكونوا منها جسرين لعبور خيولهم . فضاع التراث الحضارى للآباء والأجداد ولا شك أن هذا الحدث كان ضربة عنيفة للحضارة الإسلامية والفكر العربى . وقد حفظت مصر التراث الحضارى والفكرى للعرب وللمسلمين إذ نجت مصر من الغزو المغولى ، فكان ما فيها من كتب هو الذخيرة الفكرية والحضارية للأجيال الآتية » . (د . على حسن الخربوطلى ـ الحضارة الإسلامية ـ سلسلة كتابك العدد ٢٧ ـ دار المعارف ١٩٧٧ ـ صفحة ٥٤) .

ويلخص الدكتور شمس الدين فارس هذه العوامل التى ضيعت معظم الآثار العراقية بينما بقيت الآثار المصرية ، فى تعليله لضياع ألوان النحت البارز العراقى القديم بينما بقيت ألوان مثيله فى مصر : « كانت أكثر المنحوتات البارزة فى وادى الرافدين القديمة ملونة سابقاً . إن فقدان المنحوتات البارزة (الرليف) ومنها الأشورية لألوانها يعود إلى الأسباب التالية :

١ ـ بدائية الألوان .

٢ ـ الظروف المناخية التى لم تساعد على بقاء الألوان ، مضافاً إلى ذلك تعرض المدن إلى الغزوات . . . إلخ . عكس ما نلاحظه بالنسبة للنحت البارز عند المصريين القدماء . مما ساعد على بقاء ألوانها إلى يومنا هذا، هو وجودها فى المقابر والأهرامات المغلقة التى لم

تتعرض إلى التقلبات المناخية ولا الغزوات » . (الدكتور شمس الدين فارس ـ المنابع التاريخية للفن الجدارى فى العراق المعاصر ـ مؤسسة رمزى للطباعة بغداد ـ صفحة ٢٦) .

ورغم هذا فقد استطاع مؤرخوا الفن العراقى القديم أن يتوصلوا إلى تحديد شكل من أشكال التسلسل شبه المتصل طبقاً لمواقع مكتشفات الأثريين فى الطبقات الجيولوجية وطبقاً لنتائج الأبحاث والدراسات الخاصة بالفن فيما بين النهرين .

ونستطيع أن نعتمد على ما ذكره أنطون موتكارت فى كتابه عن « الفن فى العراق القديم » صفحة ٤٣٥ ، والذى نقله عنه الدكتور ثروت عكاشة فى كتابه عن « الفن العراقى ـ سومر وبابل وأشور » ، وهو يلخص هذا التسلسل بأسلوبه الخاص الراقى كما يلى :

«بدأ الفن الكلاسيكى فى العراق القديم فناً سومرياً سابقاً على الفن الأكدى السامى فى الألف الثالث قبل الميلاد ، وبلغ عنفوانه فى العهد الأكدى وتحت حكم ملوك سومر وأكد، خلال أسرة أور الثالثة، وتطور هذا الفن ونما بعد التسلل الكنعانى بين الشعب العراقى خلال الألف الثانى قبل الميلاد ، بعد أن تفرع إلى فرعين رئيسيين : أولهما الفرع «الكاشى ـ البابلى » ، وثانيهما الفرع « الميتانى ـ الأشورى » . وقد بعث الحياة فى هذا الفرع الثانى عقيدة ملكية مفعمة بالحيوية عبرت عن نفسها فنياً بالأسلوب السردى التصويرى العظيم الذى كان أحد عناصر مبنى القصر الملكى الأشورى . وبلغ أوجَهُ ونهايته كذلك خلال حكم أشور بانيبال . أما الفرع الأول « الكاشى ـ البابلى » الذى نما بعيداً عن التيار الرئيسى للفن الكلاسيكى ، فما أطول ما حجبه الفرع الأشورى ، إلا أنه مع ذلك لم يذو، بل انتعش من جديد تحت حكم البيت المالك الكلدانى لنبو بلاصر ونبوخذ نصر الثانى . وبعيداً عن التحكم الأشورى انبعث النشاط البابلى الحديث فيما يسمى « بالنهضة الثانية » التى وصلت الرحم بالحضارة البابلية وبفن حمورابى . غير أن الفرع الميتانى الأشورى انبنى على مفهوم للملكية مختلف كل الاختلاف عما ظهر من قبل خلال العهد السومرى اللاحق فى ظل حكم «لجش» وأسرة «أور» الثالثة وخلال ولاية ملوك « ايسين ـ لارسا » وحكم حمورابى البابلى راعى السلام ومشيد المعابد بصفة خاصة . ولم تعد مآثر الملوك البطولية فى

المعارك هى التى تحتل المكانة الأولى لدى ملوك العصر البابلى الحديث بل جاءت أعمالهم الدينية الخيرة فى الصدارة . وإذ كان هذا دأبهم ، فلم تعد ثمة حاجة لتسجيل الحوليات التى تمجد مآثر الملك وفق المنهج الأشورى ، أو إلى نشوء الفن الملحمى ، إذ غدا مفهوم الملكية لديهم هو التشييد وبناء المعابد ، وليس الفتح والغزو . وهكذا انصرف نشاط الملوك إلى البناء والتعمير ، فتقدم فن العمارة وخاصة عمارة المعابد » . (صفحة ٦١٠) .

ولكن أنطون موتكارت يسهل على الباحث فى الفن القديم فيما بين النهرين مهمته عندما يحدد أربعة خيوط يلتقى كل زوج منها فى مرحلة ممتدة فى التاريخ هى « السومرى ـ الأكدى » فى الجنوب قديماً ، ثم « البابلى ـ الأشورى » بعد ذلك . . إننا من خلال تتبع هذه الخيوط الأربعة فى تفاعلها مع بعضها نستطيع أن نحقق بديلاً للخط البيانى المتصل فى مصر: « ومن تعقد هذه المفاهيم وتباينها الظاهرى بالإضافة إلى المستويات والمهارات الفنية المختلفة ومن الإحساس بالأسلوب الذى كان متبعاً فى وقت ما بين العناصر البشرية المتبدلة دوماً والتى ساهمت فى عملية الخلق الفنى أى : السومريين والأكديين والكنعانيين والكاشيين والحوريين أو الميتانيين .

وبتعاقب مجرى الأحداث السياسية وبزوال نفوذ السومريين والأكديين أصبح الكنعانيون فى بابل والأشوريون الذين استوطنوا المنطقة الواقعة بين نهرى دجلة والفرات هم الممسكون بزمام السلطة فى بلاد « ما بين النهرين » . وتبعاً لذلك غدا « مردوخ » و «آشور» الرئيسان الروحيان لحضارة بلاد ما بين النهرين برمتها . وبهذا أصبحت فنون البابليين والأشوريين وريثة طبيعية لفنون السومريين والأكديين . وقد كونت مع الفن الأكدى المركز الكلاسيكى لفنون الشرق الأدنى القديم بالمقارنة مع غيرها من الفنون المعاصرة كالعيلامية والحيثية والفينيقية التى كانت لها أهمية جانبية .

وقد كان للفن الكلاسيكى فى بلاد ما بين النهرين والذى عاش للمدة من ٣٠٠٠ ق . م إلى ٥٥٠ ق . م . صفة جماعية فى التعبير . فهو يعكس التصور السومرى ـ الأكدى ، والبابلى ـ الأشورى . عن الإلـه والملك . ولهذا السبب كان تاريخ فن هذا المركز من

حضارة الشرق الأدنى القديم ضيق الحدود ، وأيسر فى الإلمام به من تاريخ الفن فى كثير من المناطق الغربية التى ظهرت بعدئذ والتى أصبح الفن فيها ، وعلى نطاق واسع ، من وسائل التعبير عن الأحاسيس الفردية وعن قيم الجمال الشخصية أو فلسفة الحياة .

ومع ذلك فإن من يدرك مدى النقص فى معلوماتنا اليوم عن تصورات السومريين الأساسية التى تخص العالم والحياة ، والذى يتصور مدى قلة ما توفر لدينا من أعمالهم الفنية الباقية ، وكيف أننا ما زلنا غير متأكدين من تعاقبها الزمنى ، لن يخفق فى تقدير المصاعب التى تجابه عملية تاريخ صادق لفن بلاد ما بين النهرين » . (انطون موتكارت ـ صفحة ١٦) .

فالفن المصرى القديم الذى يرجع إلى الألف الرابعة قبل الميلاد والذى استمر ما يزيد عن ثلاثين قرناً ، يحمل طابعاً موحداً وأسساً واحدة لم تتغير خلال حكم الأسرات العديدة إلا اختلافات يسيرة . هذا الفن كان مرآة صادقة لتطور حياة الأمة المصرية القديمة . ففى عهود السلطة العنيفة أيام كاسخموى كان الفن جزلاً حصيفاً . وفى عهود الفكر كان ابتداعياً ممجداً حتى أصبح الفنان إيمحتب معبوداً ، وفى عهود التنسك والعبادة كانت المعابد الآبدة ، وفى العهود الديمقراطية كان الفن الشعبى . وفى عهود الإقطاع كان الفن للسادة . وهكذا فإن تاريخ مصر الفرعونية سجل أدق تسجيل فى الآثار الفنية التى تمتد على طول وادى النيل العظيم .

ولم تمر الحضارة المصرية بفترة انقطاع حضارى رغم الانقطاع السياسى الذى عاشته خلال حكم الهكسوس فى القرن الحادى عشر قبل الميلاد وخلال سيطرة الليبيين ٩٤٥ ـ ٧١٢ق . م أو النوبيين ٧١٢ ـ ٦٦٣ ق . م بل مرت مصر عقب كل فترة انقطاع سياسى بتجدد حضارى مبعثه تفتح الشعور القومى الذى استثاره الاحتلال الأجنبى . وهكذا كانت الامبراطورية الحديثة ، هذه الامبراطورية التى رأينا مخلفاتها فى طيبة عندما اكتشفت عام ١٩٢٢ ، وكانت آثار توت عنخ آمون من أروع الأمثلة على تفتح الوعى الإبداعى المصرى وعلى قوة رد الفعل القومية بعد الاحتلال الأجنبى .

وفى سومر حيث ترقى الحضارة فيها إلى الألف الرابعة قبل الميلاد ، لم تنطفىء شعلتها يوم أدى تخاصم آسن ولارسا إلى فناء الدولة السومرية . بل لقد عاشت الحضارة البابلية على نفس التقاليد الفنية التى كانت سائدة ، فبقيت الزيقورات واستوحيت تماثيل غوديا ، وبقى الفن السومرى أساساً لفن الرافدين وخاصة فى الدولة البابلية ، هذا الفن الذى حمل طابعاً واحداً متميزاً عن الفن المصرى معاصره ، ومما لا شك فيه أن تطور ظهور الفن القومى البابلى ثم الأشورى ، كان يتماشى مع انقراض الخصائص القومية للسومريين الذين عاشوا فى ظل العهود الأخرى » . (الدكتور عفيف بهنسى ـ الثورة والفن ـ بغداد ١٩٧٣ ـ صفحة ١٨٥) .

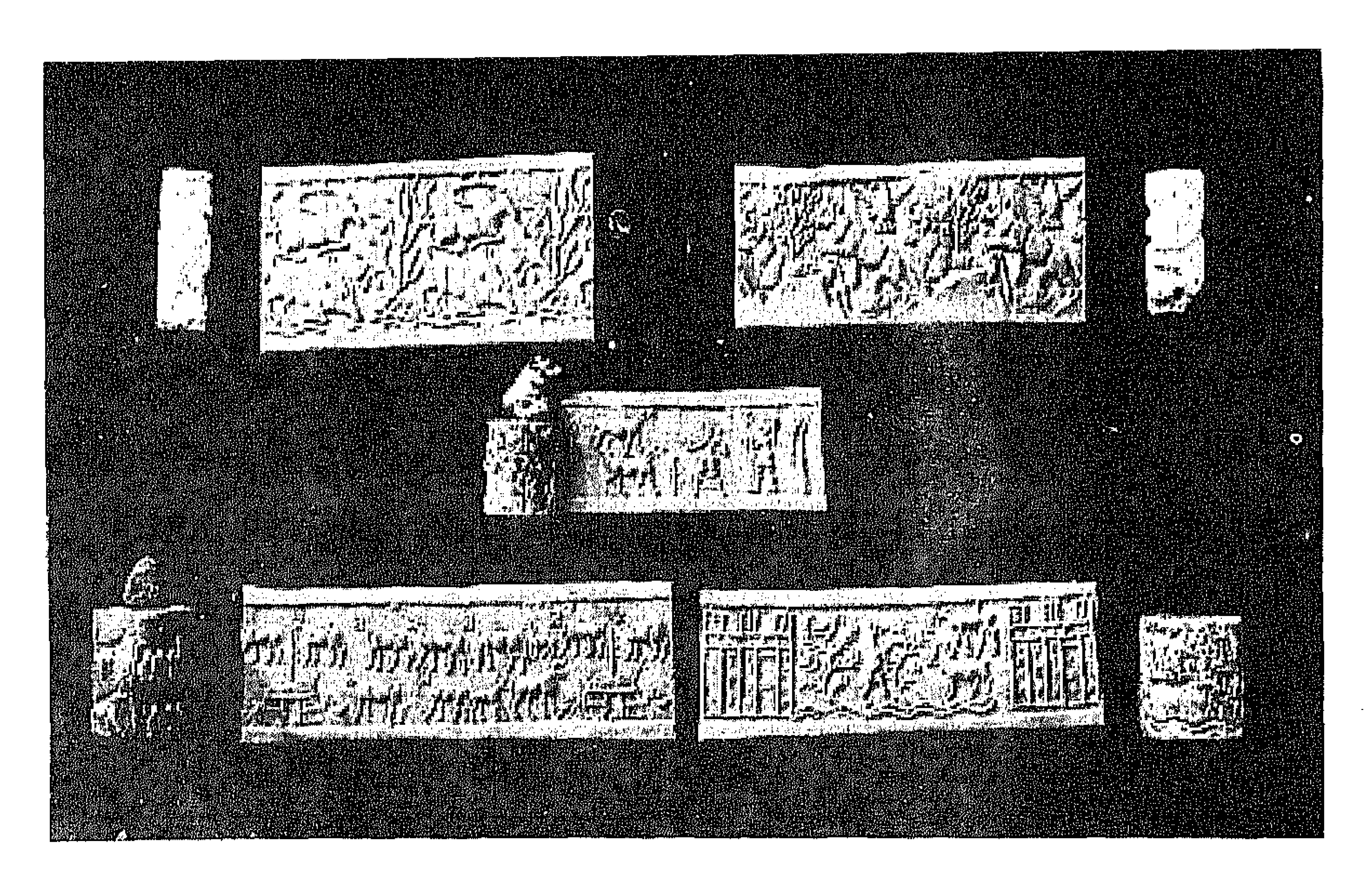
١ـ عصور ما قبل التاريخ :

كان النحت المجسم فى بلاد ما بين النهرين قبل سنة ٣٠٠٠ ق . م . يصور دُمىً صغيرة من الحجر أو الحجر الجيرى أو من الطين أو من الفخار ، بعضها لرجال ومعظمها لنساء ، أغلبها تشكلت واقفة وتضع أيديها على صدرها ، وأخرى مقيدة أيديها خلف ظهورها ، ولم يهتم صانع تلك الدمى بإظهار القدمين ربما لأنها كانت تستخدم كتعويذة توضع راقدة فلا حاجة إلى وقوفها ، والأرجح أن هذه الدمى كانت تتصل بعبادة الإلّهة «الأم» مصدر الخصوبة والتكاثر (شكل رقم ٣ ، ٢٥) .

أما النحت البارز فى ذلك العصر الباكر فمعظم ما وصلنا منه يتركز فى الأختام المسطحة التى لم تلبث أن تحولت إلى أختام أسطوانية (شكل رقم ٣٩) .

ومن المهم أن نلاحظ صغر حجم هذه الآثار المجسمة والمسطحة فالتماثيل لا يزيد ارتفاعها عن ١٥ سنتيمتراً ، أما الأختام فهى صغيرة الحجم بطبيعتها إذ تتراوح بين ٥ سنتيمترات وثمانية سنتيمترات .

ولكنْ هناك أعمال أخرى قليلة غير هذين النوعين معظمها آنية منحوتة فى الحجر ومزينة بالأسود والثيران (شكل رقم ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢) .



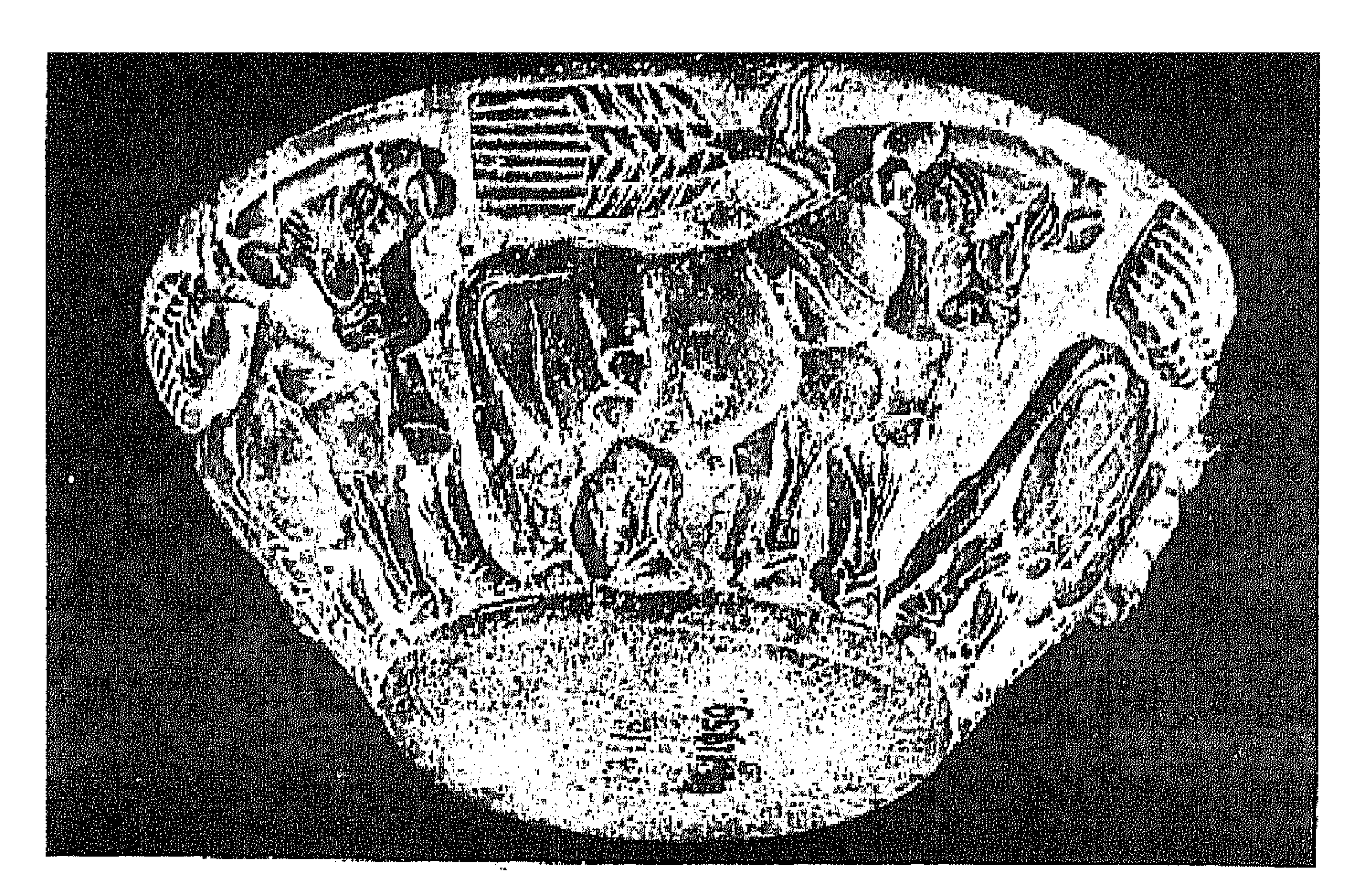
شكل رقم (٣٩)

أختام اسطوانية مختلفة يرجع تاريخها إلى (٣٠٠٠ـ ٤٠٠٠ ق . م) وجدت فى مواقع متفرقة وهى من الفن السومرى بمتحف بغداد .

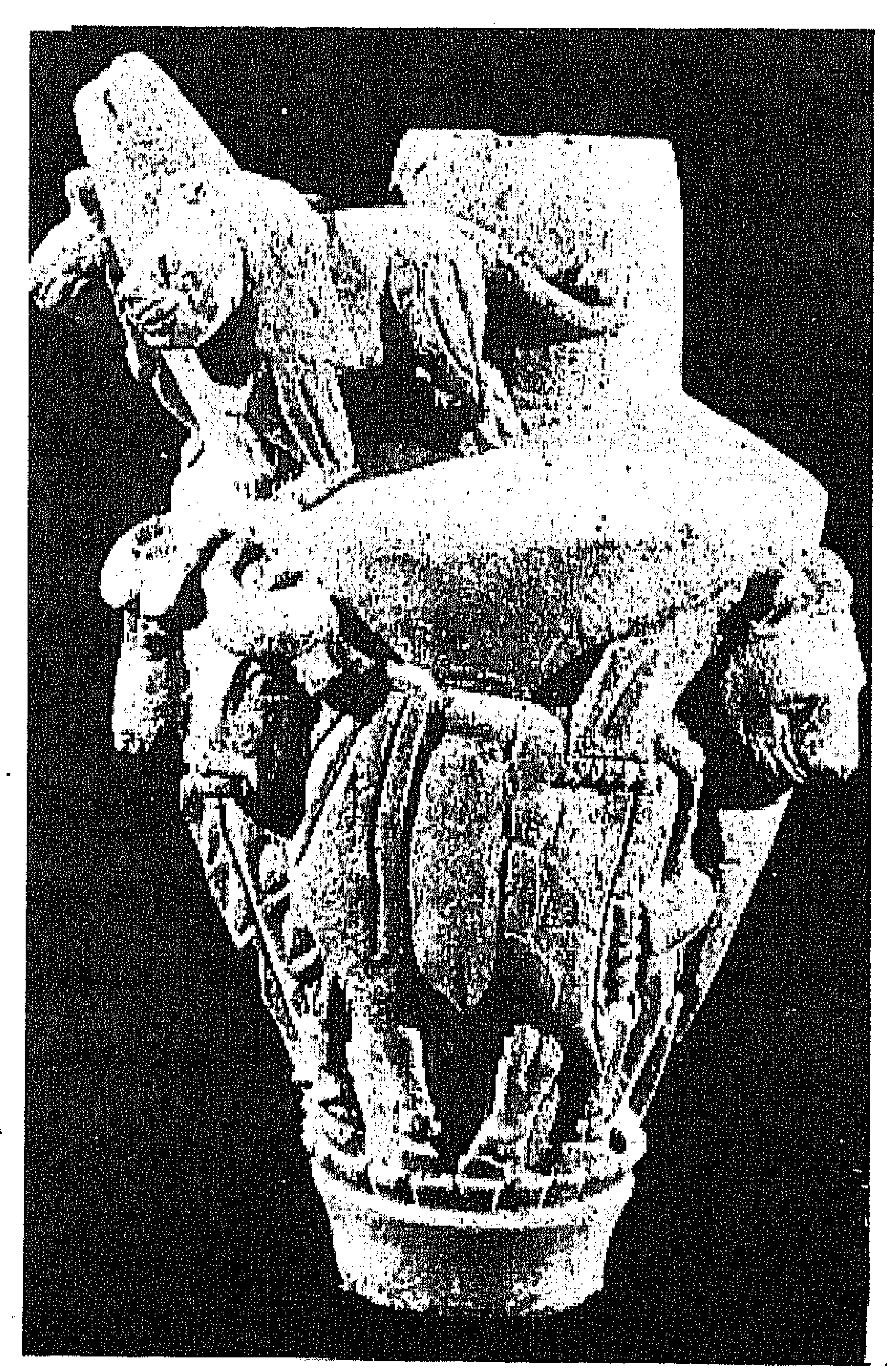


شكل رقم (٤٠)

إناء نذرى من الوركاء يعبر النحت فيه عن دورة الحياة وطبقاتها . . النبات ثم الحيوان ثم الإنسان ثم الآلهة .



شكل رقم (٤١)
إناء سومري من الحجر عليه ثيران وسنابل .



شكل رقم (٤٢)
إبريق حجري عليه نحت ثيران وأسود - من الوركاء . . إنه ذكرى عصر ذهبي خيالي قديم عاشت فيه الحيوانات والناس في سلام .

« وقد سبق أن ذكرنا حقيقة أن الآثار التى وجدت فى وادى النيل تنتمى كلها إلى العصر الحجرى الحديث . . وما بعده من عصور ، أما آثار العصر الحجرى القديم فهى فى الصحراء المحيطة بهذا الشريط الأخضر الذى كان فى ذلك الزمن البعيد منذ سبعة آلاف أو ستة آلاف سنة مستنقعات وأحراش .

أما الآثار التى عثر عليها فى وادى الرافدين فهى فى القسم الشمالى الأعلى تنتمى إلى العصر الحجرى القديم وفى القسم الجنوبى وحول النهرين تبدأ من العصر الحجرى الحديث .

ونلاحظ تشابهاً واضحاً فى فنون تلك الحقبة القديمة ، ويرجع التشابه بالدرجة الأولى إلى تماثل الثقافة الإنسانية وتماثل الشكل الاجتماعى مع تماثل ظروف البيئة . فمستوى الوعى الإنسانى قبل قيام الدولة وقبل بدء التاريخ هو الذى أدى إلى تماثل الأشكال الفنية وتشابهها فى الشكل والهدف .

ولسنا فى حاجة إلى استعراض النماذج المتشابهة لفنون العصر الحجرى القديم فى «المدرجات التى تكتنف وادى النيل ، وفيما يجرى فى الوديان الجافة فى الوقت الحاضر ، وفى طرق القوافل المؤدية للواحات » .

هذا من ناحية والآثار التى عثر عليها فى كهوف محافظة السليمانية وأربيل ونينوى وكركوك ، من الناحية الأخرى ، فهى كلها أدوات صيد حجرية يتم تحديد عصرها نتيجة لأشكالها وأسلوب صقلها .

كما أننا لسنا أيضاً فى حاجة إلى تقديم نماذج من العصر الحجرى الحديث التى عثر عليها فى وادى حوف وشمال غربى الفيوم ودير تاسا ، ثم بداية عصر المعادن بالبدارى ونقاده » . (الدكتور محمد أنور شكرى ـ الفن المصرى القديم ـ القاهرة ١٩٦٥ ـ صفحة ١١) .

وترجع أقدم التماثيل التى وجدت بالعراق إلى العصر الحجرى الحديث ، ويقدر عمرها

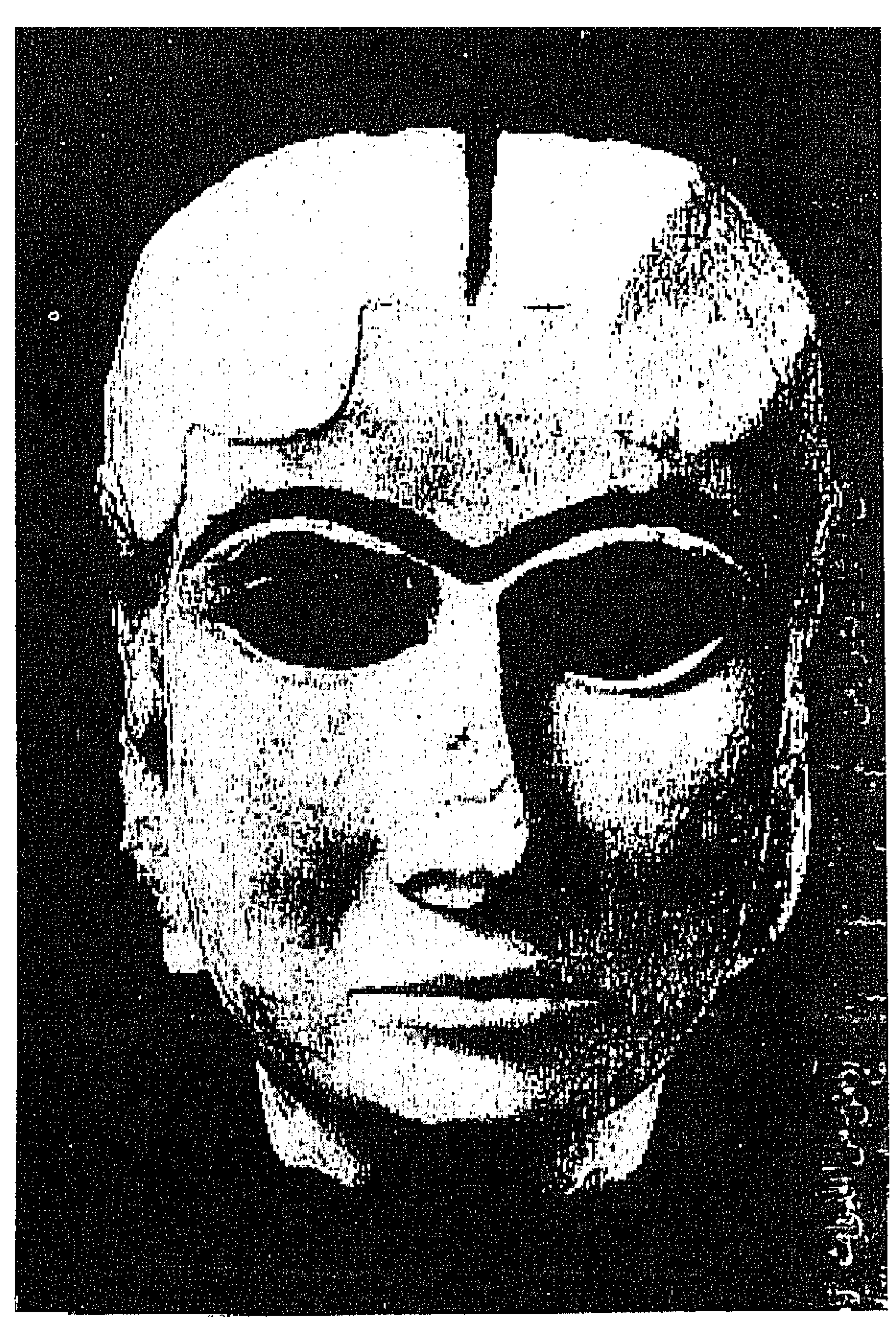
بنحو ٦٧٥٠ ق . م . وذلك بموجب تحليل المواد العضوية المرافقة لها بالطريقة المعروفة باسم (كربون ١٤) ورغم وجود أدوات حجرية وحلى من الرخام ، إلا أن التماثيل التى عثر عليها عبارة عن دمى من الطين تمثل الحيوانات التى دجنها أو الإلهة « الأم » التى عبدها إنسان ذلك العهد وهى إلهة الخصب والتكاثر .

ويستمر ظهور هذه الدمى فى شكلها البدائى الخشن حتى نصل إلى « دور العبيد » الذى يرجع تاريخه إلى (٤٠٠٠ ـ ٣٥٠٠ ق . م) حيث عثر المنقبون على دُمىً من الطين المشوى (الفخار) تمثل الإلهة الأم ومنها دمية تحمل طفلاً (شكل رقم ٣) .

وفى العصر التالى « للعبيد » والمعروف باسم « الوركاء » أو « أوروك » ويرجع تاريخه إلى (٣٥٠٠ ـ ٣١٠٠ ق . م) تظهر بوادر الكتابة بأشكال تصويرية والنحت البارز على لوحات حجرية وبدء صناعة الأختام الأسطوانية .

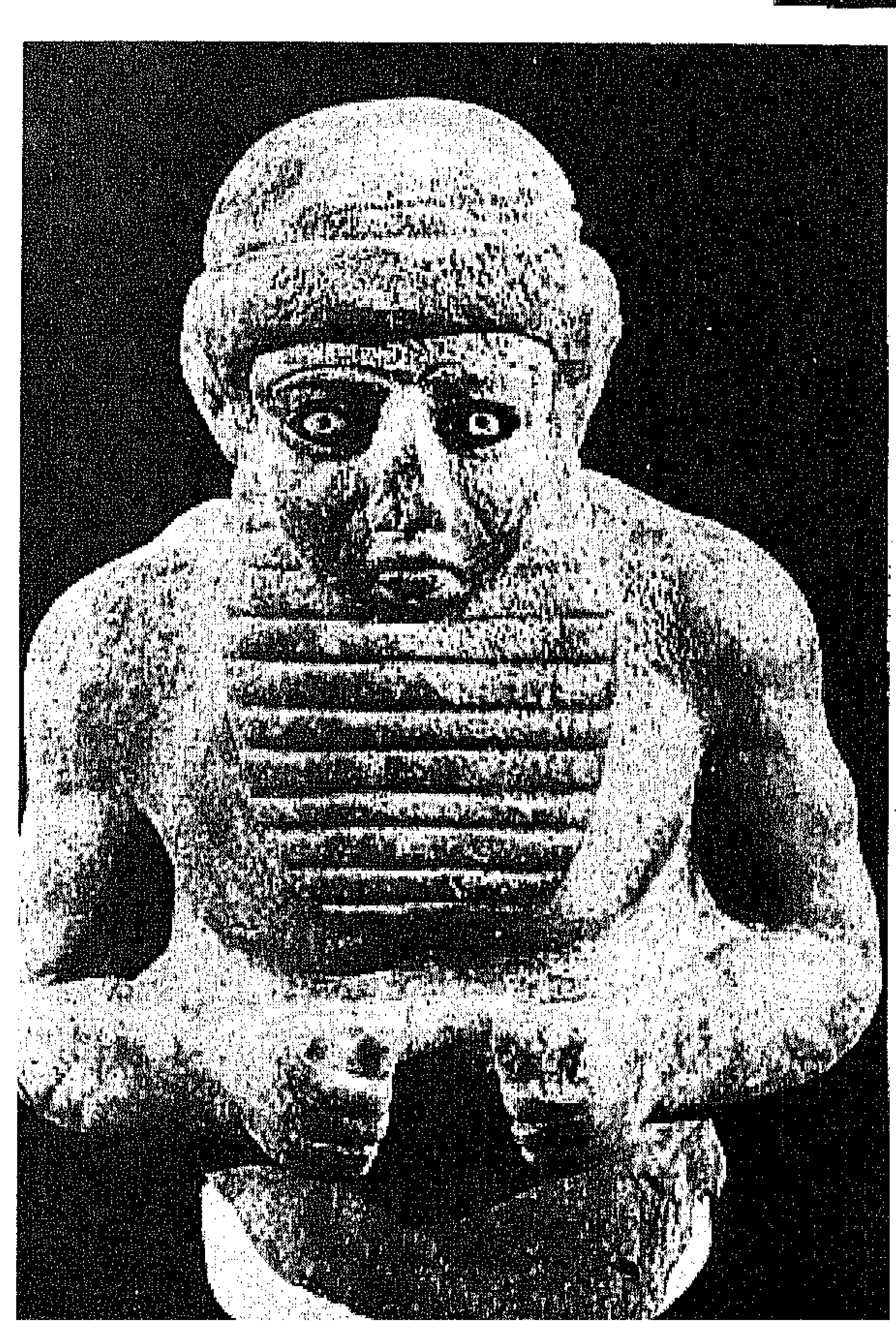
وفى الجزء الأخير من عصر الوركاء (٣٢٠٠ـ٣٠٠٠ ق . م) بدأت المقدمات الحقيقية لعصر فجر الأسرات ، واتخذ فن النحت طابعاً مميزاً يتمثل فى مسلة صيد الأسود والإناء النذرى الشهير (شكل رقم ٤٠) ورأس فتاة من الرخام الأبيض بالحجم الطبيعى (شكل رقم ٤٣) والنصف الأعلى من تمثال رجل ملتح (شكل رقم ٤٤) ومجموعة من الأختام الأسطوانية . (شكل ٣٩) (دكتور فرج بصمجى ـ كنوز المتحف العراقى ـ بغداد ١٩٧٢ ـ صفحة ١٥ و ٢٠) .

بعد ذلك جاء عصر « جمدة نصر » الذى اتخذت فيه الأعمال الفنية شكلاً راقياً أكثر تقدماً حتى اعتبر هو الجسر أو المرحلة الأخيرة لما قبل التاريخ ، وسيبدأ بعده مباشرة فجر التاريخ أو بداية عصر الأسرات فى العراق القديم : إذ « تؤلف الأعمال الفنية من عصر « جمدة نصر » والتى تطورت إلى مدى أبعد فى المحتوى بالنسبة لعصر الوركاء فى فترة الطبقة الرابعة ، ذروة الإنجاز الفنى فى عصر فجر التاريخ وتعيننا على أن نضفى على العمارة العظيمة فى ذلك العصر ، حياة ملموسة . فلقد استمرت الوركاء كمركز للحضارة السومرية وامتد تأثيرها فى ذات الوقت إلى جميع أنحاء الشرق الأدنى حتى إلى وادى النيل .



شكل رقم (٤٣)

تمثال لرأس فتاة من الرخام الأبيض بالحجم الطبيعى من الوركاء .. كانت العيون والشعر من مادة مضافة .



شكل رقم (٤٤)

تمثال من الحجر « لرجل ملتح من الوركاء » ، كان نصفه الأسفل من المعدن أو الخشب متآكل ولم يتبق إلا هذا الجزء العلوى .

ويظهر في الوقت ذاته أن فروعاً جديدة للفن قد بدأت بالتطور . ذلك لأن الرسوم الناتئة (العالية منها والواطئة) قد شرع باستعمالها بغتة في زخرفة الأواني النذرية التي كان السطح الخارجي منها ، وهو مثل سطح الختم الأسطواني ، قد هيَّأ للنحات السومري فرصة لأن يبتكر إفريزاً مصوراً متصلاً . وفي الوقت ذاته ظهرت أول مسلة مزينة بالرسوم الناتئة والتي صارت نموذجاً فيما بعد ، وهكذا بدأ النحت المجسم ، والذي كان يمثل موضوعات حيوانية بصفة رئيسية وإن كان يضم موضوعات بشرية أحياناً ، بظهور الحرز الذي كان شائعاً في عصر جمدة نصر، أو بظهور الختم الذي يشبه الحرز . ومع ذلك فإن موضوعاً آخر لفن النحت المجسم كان يتمثل في الوعاء الذي يكون برمته على شكل حيوان . ذلك أن مختلف أعضاء الجسم كانت تجمع من مواد مختلفة حجرية أو معدنية وقد ظهر ذلك في بعض الأعمال الفنية ذات الأهمية العظمى لمختلف فروع الفن السومري . وقد ظهرت الرسوم الجدارية والتلوين على الفخار في الأصل بمثابة تقليد وكبديل لفنون أخرى ذات كلفة عالية . وتتنوع المنحوتات الناتئة ، إلى الناتئة المنخفضة والناتئة المبالغ في علوها ، حتى إلى المدى الذي تكون فيه بعض أجزائها تماثيل مجسمة تبرز من الأرضية بدرجة متفاوتة . وهذه واضحة وبأعداد كبيرة في الأواني الحجرية أو كسر هذه الأواني الحجرية : كالطاسات والجرار النذرية والأواني الاسطوانية الطويلة التي تستعمل في خزن القوت » .
(أنظر الأشكال أرقام ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢) .

« ومع ذلك ، إننا قدنقترب من الحقيقة إذا ما تجنبنا ببساطة هذا التمييز الحاد بين الأسطورة والواقع ، ذلك لأن عالم فجر التاريخ في بلاد سومر والذي بلغ نضجه في «الوركاء» ، كان في الواقع ، في كل الاتجاهات ـ الاجتماعية والسياسية وكذلك الدينية والفنية ـ يمثل وحدة عالم الآلهة المقدس وعالم الإنسان الدنيوي ، العالم الحقيقي والخرافي ، عالم الطبيعة والتجريد . . بل إنه كان بمعنى آخر يمثل العصر الذهبي الذي كانت فيه حياة الآلهة وحياة البشر ما تزال متداخلة . ذلك أن الإنسان لم يكن آنذاك قد أصبح فرداً منفصلاً عن مجتمعه ، إذ كانت له ـ عن طريق امرأته ـ علاقة متينة تربطه بالآلهة (الإلهة الأم رمز الخصب) ، وقد شارك هو نفسه وبطريقة ما ، في الحياة الأزلية ذاتها ، فهو لم يكن

قد وعى وجوده كفرد . ولم يكن بعد يستشعر ـ كما سيفعل ذلك مؤخراً ـ الخوف من الفناء . فهو ما يزال يعيش أشبه بالحيوانات والنباتات ، وبالحياة الأزلية للطبيعة وقواها الخفية (على حافة نهاية مجتمع المشاع البدائى) وهذا الموقف من الحياة قد مهد السبيل أمام تنظيم مدينة المعبد السومرية ، لتبرز من بين المجتمعات الفلاحية وقوى ما قبل التاريخ الزراعية ، فى مجموعة سعيدة وربما فريدة أيضاً » . (انطون مورتكارت ـ الفن العراقى القديم ـ بغداد ١٩٧٥ صفحة ٤٦ و ٤٧ و ٥١) .

« . . . ونحن إذن نقف هنا عند باب التاريخ المكتوب : عند الطوفان وهو الذى وضعه المؤرخون البابليون ليفصل بين عصرين ، فهناك فى سجل أسراتهم ملوك لما قبل الطوفان لا تزال أسماؤهم أسطورية بالنسبة لنا ، وإن استطعنا أن نقرنهم بأبطال الملاحم المعروفة والأرباب ، ولئن كان الأمر كذلك فإن ملوك ما قبل الطوفان أشبه بملوك ما قبل الأسرات فى مصر العليا والسفلى وخلفائهم كما أن ملوك ما بعد الطوفان أشبه بالفراعين الذين تبدأ بهم الأسرة الأولى فى مصر وهم هناك يظهرون فى كبرى المدائن مثل «كيش» و «الوركاء» و « أور » التى استطاعت أن تصل إلى مرحلة السيادة تدريجياً على سومر .

عند هذه المرحلة ومن الآن فنازلاً عبر التاريخ ، سنشهد لكل من البلدين فنه المميز وسنشهد فروعاً واضحة مدى خمسة عشر قرناً على الأقل ومن ثم كانت معالجة كل من البلدين على حدة خيراً من أخذهما معاً . ومع ذلك لسنا نغفل المؤثرات الخارجية . لن ننسى إسهام فارس ـ ولو أنه متأخر ـ فى هذا المضمار ، ولن ننسى الأناضول والشاطىء السورى ومدى ما أخذ كل منهما وما نقل ، ثم ما أعطى وقدم (د . نجيب ميخائيل إبراهيم ـ محيط الفنون ـ ١٩٧٠ ـ صفحة ٢٢) .

٢ـ العصر السومرى القديم :

يطلق البعض على هذا العصر اسم « عصر فجر السلالات السومرية » بينما يسميه «لوسيون لاروس » باسم « عصر دول المدن » . وهو العصر الذى بدأت فيه الحضارة المدونة أو بداية التاريخ . . بدأت المدن حينئذ تنشأ وتمتد ، تتمركز كل منها حول معبدها . كانت

لحظة غير عادية فى تاريخ البشرية إنها اللحظة التى شهدت ظهور كل نوع من أنواع الخلق الفنى ، اختراع الكتابة ، وهى بداية الطريق المعروف .

كان هذا الطور الأول من أطوار التاريخ ـ والذى يسمى عادة عصر « دول المدن » أو عصر « الأسر المالكة القديمة » (٢٨٠٠ ـ ٢٤٥٠ ق . م) ـ يتميز بالحضارة المتجانسة والافتقار للسيادة السياسية ، إذ كانت المنطقة تنقسم إلى أقاليم صغيرة مستقلة تتمركز حول المدن الرئيسية ، والتى كانت تتنافس فيما بينها لتزيد من قوتها وتوسع رقعتها » . (لوسيون لاروس ـ الفن السومرى ـ باريس ـ هيئة اليونسكو ١٩٧١ ـ صفحة ٢٧) .

ذلك أنه فى بداية الألف الثالثة قبل الميلاد قامت دويلات مختلفة فى المدن جنوبى العراق ، تحكم كل منها أسرة مالكة مستقلة عن جاراتها ، ويمتد هذا العصر فيما بين نهاية عصر « جمدة نصر » (٢٩٠٠ ق . م) وبداية عهد الامبراطورية الأكدية السرجونية (٢٣٥٠ ق . م) . وهو من أغنى أدوار الرافدين من الوجهة الثقافية والحضارية ، وكانت من بين آثار تلك المدن تماثيل من الحجر تمثل آلهة وملوكاً وأشخاصاً ، وأختاماً كثيرة اسطوانية وقرصية وألواحاً من الحجر منقوشة بمناظر دينية .

ومن أهم منجزات هذه الفترة التى امتدت إلى حوالى ٥٠٠ سنة ، تطورت خطوط الكتابة من الصور إلى الرموز والعلامات ، ثم صارت مقاطع ذات قيم صوتية ترسم بخطوط مستقيمة عند طبعها على ألواح من الطين أو حفرها فى الحجر وتشبه فى شكلها المسامير ، ولذا سميت بالكتابة المسمارية وقد بلغ عدد هذه العلامات نحو ستمائة علامة بين رمز ومقطع ، ثم تكونت الجملة الكاملة بإدخال الصيغة الفعلية فيها فأمكن التدوين بها (الدكتور فرج بصمجى ـ كنوز المتحف العراقى ـ صفحة ٢٤) .

وكان لهذا التطور فى تدوين المعلومات بأسلوب العلامات أثر عميق على فن النحت والفنون التشكيلية بوجه عام « إذ بدأت من ذلك الوقت المبكر جداً تتميز فكرتان أو أسلوبان أو جبهتان متصارعتان بين التجريد والتشخيص ، بين الاتجاه الزخرفى أو «الديكورى » والاتجاه التصويرى والملحمى ، وقد كان الدين الإسلامى الذى تأسست

تعاليمه على الأرضية الفكرية والميثولوجية الأولى وامتدت جذوره إلى التراث المسمى «بالأورينتال» مشاركاً فى هذه المعركة بعد خمسة وثلاثين قرناً ، وانتصر لفكرة منع التشخيص وتحريم التصوير . .

هذا بينما لم تخطر على بال أحد فى مصر فكرة تحريم التشخيصية ومنع التصوير طوال عصورها القديمة ، ولم تطرح هذه القضية على الإطلاق قبل الغزو العربى للمنطقة . . وقد كان السبب فى وجود هذه الفكرة من البداية شكل الكتابة المسمارية هناك وشكلها التصويرى هنا ، فاللغة هى أداة التفكير ، وصورتها المكتوبة هى الشكل المجسد لأسلوب التفكير . وسنعود إلى توضيح هذا الأثر بطريقة تطبيقية على فن النحت عند المقارنة بين تمثالى خفرع فى مصر وتماثيل جوديا فى العراق القديم .

« ليست هناك صفة مميزة للفن السومرى أكثر من ولع السومريين بصنع تماثيل من قطع متنوعة معمولة من مواد مختلفة ، وبهذه الطريقة كانوا يحصلون على تباين فى اللون ، وقد استخدموا ، لهذا الغرض ، أحجاراً ملونة ولا سيما السوداء والبيضاء منها ، علماً بأن حجر اللازورد كان مفضلاً بدرجة كبيرة . ولم يكن تركيب الحجر مع المعدن كالنحاس (البرنز) وكذلك الفضة والذهب أقل شيوعاً » . (انطون مورتجات ـ صفحة ٥٤) . . . ومعظم ما وصل إلينا منه ـ سواء لحكام أو كهنة أو متعبدين ـ فمصدره المعابد التى كانت توجد بها هذه التماثيل وبعضها من مدن « ديالا » شرقى بغداد وبعضها من « أور » فى أقصى جنوب العراق ، أو من « مارى » على الفرات الأوسط (على الحدود السورية اليوم) وتكاد تتشابه جميعاً فى الطراز التقليدى والأسلوب التجريدى ، وأما الغرض منها فواضح ، ذلك أن المتعبد يحاول أن يكون له تمثال يصير بديلاً له فى العبادة للمعبود أو المعبودة ، كما تدل على ذلك بعض الصيغ المنقوشة عليها . ومعظم التماثيل تعقد أذرعها على الصدر وتحمل أوانى صغيرة للسكائب » . (د . نجيب ميخائيل إبراهيم ـ محيط الفنون ـ صفحة ٣٢ ، ٣٣) .

أما الآثار المكتشفة فى شمال العراق والمعاصرة للفن السومرى القديم فإنها أكثر بدائية وفيها تشويه للوجوه يختلف تماماً عن مطابقة الطبيعة عند السومريين فى الجنوب ، إنه اتجاه

إلى التجريد والتبسيط والرمز يختلف تماماً عن طابع الفن فى منطقة الوركاء .

وهكذا يظل جنوب العراق موطن السومريين هو ميدان تتبع التطور الفنى فيما بين النهرين الذى يتضح فيما يلى :

« كانت الازدواجية فى الموقف السومرى من الحياة والتى شاهدناها تتغلغل فى فن عمارة السومريين بعد عصر « جمدة نصر » ، قد أنتجت ثورة ملموسة فى الفن . فكما كان الأمر فى العمارة ، ففى الفن أيضاً لم تتحقق إعادة تامة لبناء أسلوب متكامل إلا فى أوج عصر «ميسلم » وبعد انهيار كافة قوانين الأسلوب القديم ، ذلك الانهيار الذى أدى أحياناً إلى حالة من الفوضى . فإعادة البناء هذه قد طبقت على الأسلوب ، وعلى كافة النتاجات الفنية بموضوعها وشكلها .

ففى عصر الفترة العظيمة الأول من الحضارة السومرية كان الختم الأسطوانى والأوانى النذرية الحجرية ، هى الوسيلة الرئيسية للنتاج الفنى . أما الآن فقد تم إيجاد مجال آخر ذى أهمية متزايدة من أمثال المجموعة المكونة من صولجانات حجرية مزخرفة بنحت ناتىء ، كانت تستخدم بمثابة مواد نذرية . وأحد هذه الصولجانات يحمل اسم الملك « ميسلم » ملك « كيش » ، وقد أخذ العصر برمته اسمه من هذه المادة التى هى أول قطعة تاريخية . وهناك مجموعة أخرى مؤلفة من ألواح حجرية ذات أشكال مربعة ومزخرفة بنحت ناتىء وفى وسطها ثقب ، ونحوتها الناتئة نذرية على وجه التحديد . وبالإضافة إلى ذلك هناك منحوتات عديدة مجسمة من الحجر والبرونز كان القسم الأكبر منها عبارة عن تماثيل نذرية» . (أنطون مورتجات ـ الفن فى العراق القديم ـ صفحة ٧٤) .

ويضيف الدكتور نجيب ميخائيل إبراهيم إلى هذه الآثار الدينية ما وصل إلينا من أدوات موسيقية كانت تزين بتماثيل لرؤوسٍ حيوانية غاية فى الحيوية والجمال (شكل رقم ٢٣ ، ٢٤) .

« ومن بين آثار « أور » ما يدل على ممارسة فن التطعيم فى مختلف الأدوات فهو لم يقتصر

على اللوحات بل تعداها إلى القيثارات الخشبية ذات الرؤوس الحيوانية والإطارات المزخرفة، وربما كان أروعها جميعاً رأس الثور المشهور ثم « التيس » المصنوع من الذهب واللازورد (شكل رقم ٢٤) . ومن المعروف لدى السومريين أن « التيس » يرمز إلى قوة التذكير حتى ليعرف « تموز » بلقب « التيس الذى يقود البلاد » ومن أجمل ما عثر عليه مصنوعاً من الذهب حلية الرأس المشهورة بإكليلها الذى يمثل أوراق الصفصاف المصنوعة من الذهب تعلوها زهور معدنية وهناك الكؤوس الذهبية والخناجر ذات المقابض المحلاة بالازرار » . (محيط الفنون ـ صفحة ٣٢) .

تغيرت العبادة بعد العصر السومرى الأول من عبادة الإلهة الأم إلى عبادة ظواهر الطبيعة وتغير شكل الفن تبعاً لذلك فى العصر الذى يطلق عليه « ميسلم » وهو عصر الانتقال الأول الذى شهد عملية تفكك شاملة ثم إعادة بناء للشكل السياسى والمعمارى والنحتى :

« هنا يتكون لدى المرء أحياناً انطباع عن التفكك التام لكل ما تم إنجازه خلال الفنون القديمة . فلقد تداخلت هنا العناصر الزخرفية والصور الآدمية وامتزجت وأصبحت تغطى سطح كل الصورة دون أية أهمية واضحة لها كمواضيع ، فى حين لم يعد يستعمل سطح الصورة ذاته كرمز للفراغ وإنما كخلفية خالصة لأشكال زخرفية .

كذلك استخدمت العلامات المسمارية بمثابة عناصر زخرفية ، أو بعبارة أدق ، بمثابة إشارات مماثلة للأشكال المسمارية وهى علامات لا يمكن قراءتها . وهنا بلغ الوضع درجة من الانحطاط عن الدرجة الوحيدة التى بقيت ممكنة ثم أعقبها النكوص إلى الوراء ، إن لم يكن الفن برمته قد بلغ نهايته ، بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة .

عصر ميسلم :

فى عصر ميسلم ذاته ، الذى كان عصراً جديداً ذا إنجاز كبير فى تاريخ الفن السومرى، توفرت لدى النحات والحفار مرة أخرى القدرة والوسائل لتحويل السمة غير الطبيعية والتجريدية ، إلى طريقة إيجابية فى الفن . ذلك أن الفن عندهما لم يعد يستخدم للتعبير عن

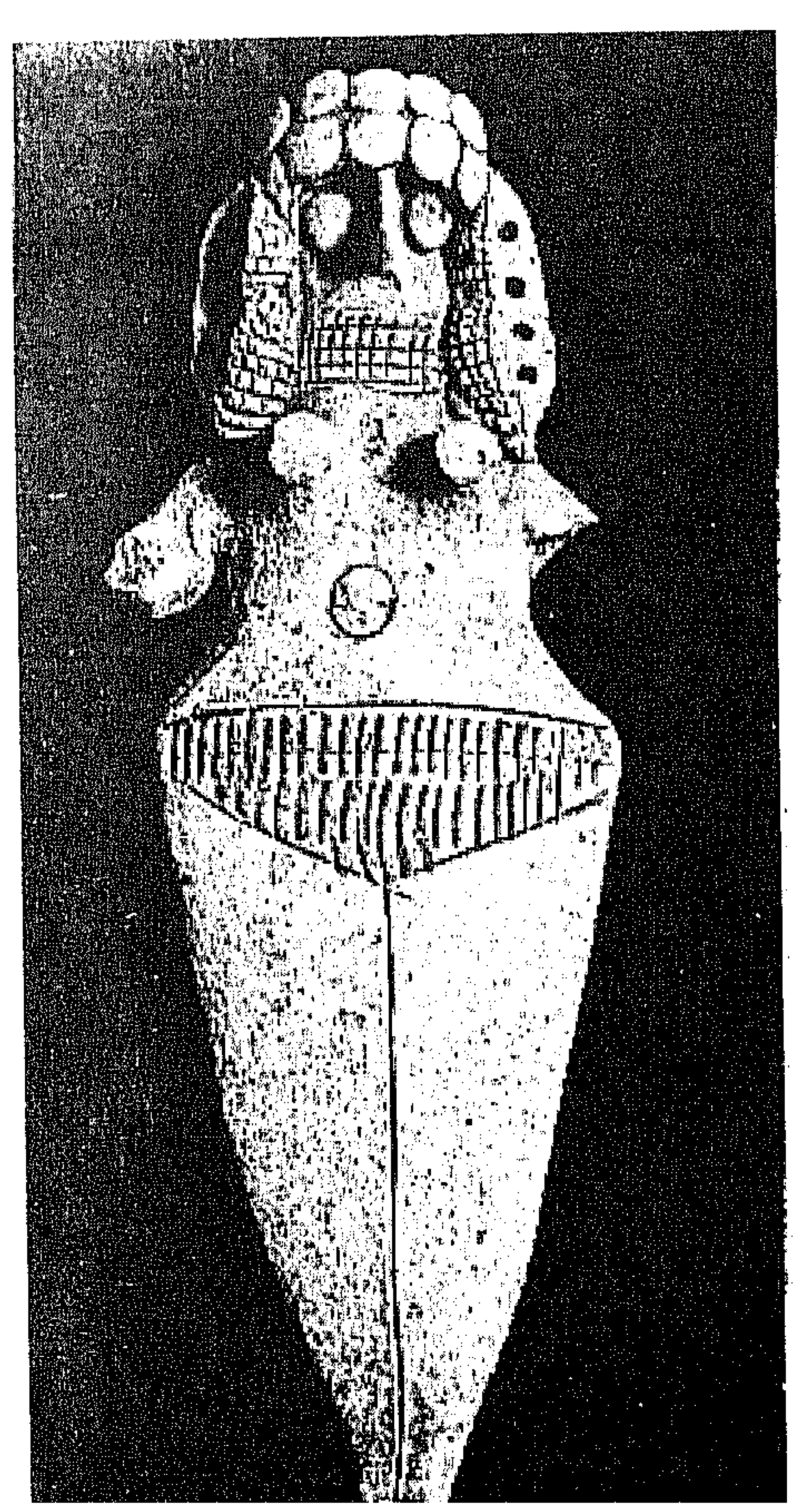
توحيد متوازن للعالمين المادى واللامادى . بل ليعبر عن المفهوم السامى للآلـه والملك وحدهما . وكانت مهمتهما هى أن يبرزا شكلا واحداً من الوجود فحسب ، بعيداً عن العالم الدنيوى ، فى صور كانت تشبه الطبيعة فى الواقع إلا أنها كانت متغيرة الشكل بفعل القوانين الذهنية المجردة للشكل . وبهذه الطريقة تجنب الفن السومرى من أن يغدو محدوداً وكزخرف محض ، شبيه بفن العالم الجرمانى أو الإسلامى . وكانت النتيجة لذلك أن الفنانين السومريين احتفظوا بعالم يقوم على الرسوم والأشكال الحقيقية من الطبيعة بكل تنوعها الغنى ، ومع ذلك فإنهم استطاعوا أيضاً أن يعطوا هذا العالم معنى روحياً » .

« ولا توجد فى الواقع نتاجات فنية أخرى بقيت بمثل هذه الكميات الكبيرة من تماثيل المتعبدين (شكل رقم ٤٥) وذلك الشكل كان معروفاً من عصر ميسلم حين استعيض به عن المتعبد نفسه فى معبد الإلـه الذى كان يرغب فى تكريمه . ومن الكتابات التى نقشت على بعض هذه التماثيل نعرف أن المتعبد كان يأمل بهذه الطريقة أن يفوز بحياة طويلة بمساعدة الإلـه . ولقد غدا ممكنا بالنسبة لنا لأن نفحص مجموعة كبيرة من هذه التماثيل سواء الواقفة منها أم الجالسة ، المؤنثة والمذكرة ، وأن يؤكد الانطباع القائل بوجود خشونة وسطحية فى العمل بصفة عامة ، قبل بداية عصر سلالة أور الأولى ، حتى وإن كانت بعض التماثيل ما تزال تكشف عن دلائل على إتقان الصنعة . . . » (انطون مورتجات ـ صفحة ٨٠و ١٢٠) .

« وقد اتبعت النزعة التجريدية فى تصوير كل من الإنسان والحيوان ، فعلى الرغم من أن ثياب البشر وشعورهم وأشكال الحيوانات والماشية بدت فى النحت الدقيق على الحجر مثلما بدت فى النقش البارز ، إلا أن حفار الأختام فى عهد ميسلم قد بالغ فى تحوير أشكال البشر والحيوان عما اتبعه المثال المعاصر له . ففى فن الروسميات لا تبدو الأجسام ذات استطالة وجمود مفرط فحسب بل إن الاطراف والأجزاء الدنيا من أذرع الأفراد وسيقانهم والأقدام الأمامية والخلفية كانت غالباً ما تستدق حتى تصير وكأن كلا منها خط . ومن المقطوع به أن الرمزية والتجريدية قد ساير بعضها البعض إلى شوط بعيد (شكل رقم ٤٦) .



شكل رقم (٤٥)
من تماثيل المتعبدين السومريين . . كان هذا الوضع التقليدى يسود معظم تماثيل الأشخاص فالتعبد والورع هو سبيل التقرب إلى الله .



شكل رقم (٤٦)
دمية الآلهة الأم (٢٠٠٠ ق . م) المنطق الفطرى فى التشكيل مع دلالات رمزية رغم الاتجاه إلى التجريد وتعمد الابتعاد عن الشكل الواقعى .

« وفى مقابل التجريد الذى ساعد عهد ميسلم نلمس فى حقبة « أور » الأولى الرغبة فى تحويل ما هو روحانى إلى ما هو واقعى ، وفى ادخال كل ما هو خارق للطبيعة فى الواقعية التى خلفت طابعها على المنجزات الفنية المشكلة من مواد متعددة الألوان » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن الجزء الرابع ـ صفحة ١٦٢ و ٢٢٠) .

٣ ـ الفن فى العصر الأكدى :

كان انتقال السيادة من سومر إلى أكد نتيجة للهجرات السامية المتوالية من شبه الجزيرة العربية إلى منطقة الرافدين . . هذا التغلغل السلمى أدى إلى مضاعفة أعداد السكان الساميين حتى ظهر سرجون فى مدينة « كيش » نحو عام ٢٣٥٠ قبل الميلاد واستطاع أن ينتزع السلطة وشرع فى غزو المدن المجاورة حتى قضى على دويلات المدن السومرية ثم وحد بلاد الرافدين بقسميها الشمالى والجنوبى ثم فتح الأقطار المجاورة مثل الأناضول وسوريا وفلسطين وسواحل البحر المتوسط . وفتح عيلام ومنطقة الخليج العربى ، واتخذ من مدينة «أكد» عاصمة له . ولم يعرف موقع هذه المدينة حتى اليوم بصورة أكيدة . (د . فرج بصمجى ـ كنوز المتحف العراقى ـ صفحة ٢٩) .

ونلاحظ هنا أن هذه الانتصارات تشبه إلى حد بعيد انتصار مينا فى مصر قبل سرجون بنحو ٨٥٠ سنة وتوحيده للمدن وللوجهين القبلى والبحرى . وبينما رفع مينا شعار وحدة الوجهين التى أصبحت بعد ذلك عنصراً فكرياً أساسياً على مدى يقرب من ٣٠ قرناً ، نجد أن سرجون اتجه إلى تغليب الجنس السامى وإلى تخريب المدن السومرية ونهبها حتى كتب الشاعر السومرى « لوجال راجيزى » قصيدته التى تقول :

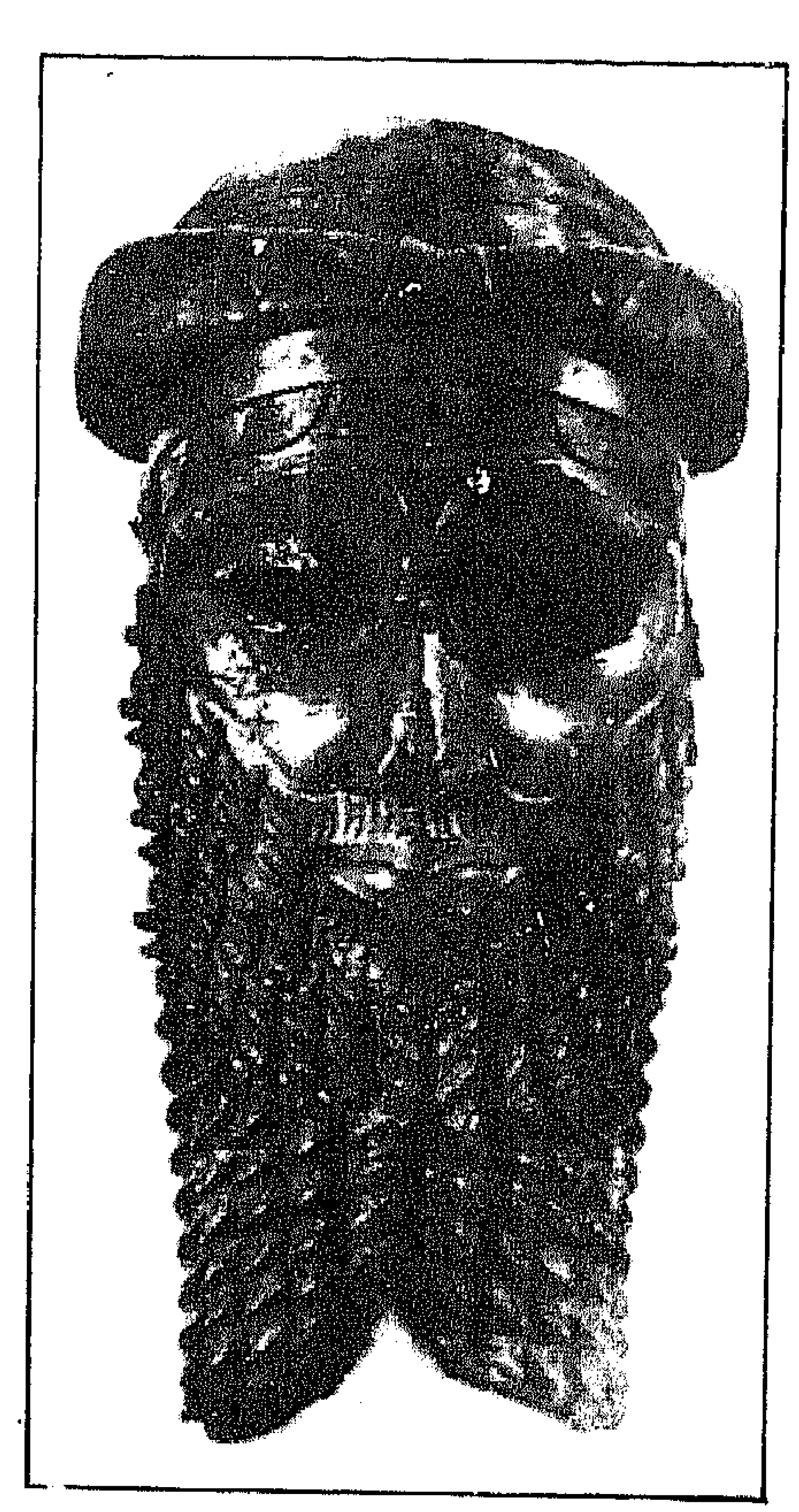
« واحسرتاه على ما أصاب لكش وكنوزها . . . وما أشد ما يعانى الأطفال من بؤس . . . أى مدينتى ، متى تسستبدلين بوحشتك أنسا ! » .

هذا فى حين تزوج مينا من ابنة ملك الوجه البحرى ولبس التاج الأبيض مع التاج الأحمر، ونحن نعرف الآن أن وراثة العرش فى تلك العصور كانت من خلال الانتساب إلى الأم لقرب العهد بالسحر الذى ساد قبل الكهانة .

وتذكر الأساطير أن « سرجون » الأكدى أو « شروكين » ومعناها الملك الصادق أو الشرعى أو الثابت ، كانت والدته من نساء المعبد ، ولما ولدته وضعته فى صفت ورمته فى الفرات حيث عثر عليه بستانى ورباه ، فلما ترعرع شملته « الإلـهة عشتار » بعطفها وحبها فتدرج فى الوظائف حتى ارتقى إلى خدمة ملك «كيش » ، ثم استولى على العرش وجمع حوله الساميين وحارب السومريين . . . (كنوز المتحف العراقى ـ صفحة ٢٩) .

« وعلى الرغم من أن العهد الأكدى استغرق قرابة قرنين من الزمان فقط وسادته ثلاثة أجيال أو أربعة من الأسرة الحاكمة القوية ، فإنه بات من الممكن رغم قلة المنجزات الفنية إدراك كنه الفن الأكدى على الفور متميزاً عن الفن السومرى السابق عليه . ليس ذلك فحسب بل يمكننا أن نميز المراحل التى مر بها هذا الفن خلال عهده القصير . لقد تواكبت سمات هذا العهد مع روح الأكديين الأوائل الذين نبذوا كل « ساكن » ، وكانت الحياة بالنسبة إليهم تمثل حالة تغيير مستمر وتطور لا نهاية له . فعلى العكس من الفن السومرى لم تكن مشكلة الفن الأكدى الرئيسية هى الصراع بين الروحانية والطبيعة بقدر ما كانت إطلاق الأشكال من حالتها الجامدة إلى حرية الصيرورة والانطلاق . وهكذا عبرت نزعة الحياة عند هذا الجنس (الذى يرى نفسه مركز دولة كبرى) عن نفسها خير تعبير عند تمثيلها « للحركة » .

« ففى ظل هذه الامبراطورية الأكدية السمحة التى حكمت قرابة قرنين من الزمان كما قلنا وجدت التقاليد السومرية ما يكفل لها الاستمرار فعاشت عيشتها من قبل وكأن العهد لم يتغير . وليس أدل على ذلك من هذه الرأس البرونزية ذات الحجم الطبيعى التى عثر عليها فى نينوى والتى تمثل سرجون نفسه (شكل رقم ٤٧ ، ٤٨) ، وتعد الشاهد الوحيد الرائع للنحت الأكدى الممتاز فى المعدن ، وتدل على مدى قدرة الفنان فى النحت على المعادن ، من المصبوبات الجوفاء حتى أرق الترصيعات . فبالرغم من أن هذه الرأس البرونزية لا تعتبر صورة شخصية بالمعنى المألوف لدينا إلا أنها تشدنا إلى التطلع نحو وجه أمير من بيت سرجون البطولى العظيم . ويرى مورتجات وإن لم يؤكد ما يراه بصورة قاطعة ،



شكل رقم (٤٧)
رأس سرجون الأكدى (من الامام) من المعدن ، إنه نموذج للدقة فى النحت والسبك، المجوف .



شكل رقم (٤٨)
رأس سرجون الأكدى (منظر جانبى) يدل على مدى حساسية الفنان للتمثال الذى يمكن مشاهدته من جميع الجهات والنظر إليه ممتع .

أن مضاهاة هذه الرأس جزءاً جزءاً بالصورة الشخصية « لنارام سين » فى النقش البارز الموجود باستنبول تكشف عن شبه كبير إذا غضضنا الطرف عن غطاء الرأس المخروطى الشكل الموجود فى لوحة النقش البارز . وإن قسمات الوجه الساحرة وتوقد العينين وتلك البسمة اللطيفة الساخرة ، ذلك كله ليس إلا من وحى الفن السومرى . ثم إن تلك اللوحة التى سجل سرجون عليها معاركه التى خاضها وانتصاراته التى أحرزها ليست غير صورة من تلك اللوحات التى عهدناها للسومريين » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٢٩ و ٢٥٤) .

« وقد عثر على لوحات حجرية فى مدينتى (سوسا) و (تللو) منقوشة بنقوش بارزة تسجل انتصارات ملوك (الأكاديين) وأكثر هذه اللوحات وضوحاً لوحة النصر الخاصة بالملك (نارامسن) حفيد الملك (سارجون) (شكل ٣٨) .

سجل الفنان على هذه اللوحة الحجرية نقوشاً بارزة تصور انتصار الملك على أعدائه . وبمقارنة هذه اللوحة بلوحة النصر الخاصة بالملك السومرى (ايناتوم) يتبين التغيير الذى ظهر فى الفن الأكادى وفى التصميم العام للوحة . فمن تسجيل الأحداث فى صفوف أفقية فى اللوحة السومرية نقش الفنان الأكادى القصة كلها فى مساحة واحدة كبيرة وزع فيها الشخصيات المختلفة فى أسلوب مبتكر فنرى الملك (نارامسن) يطأ جثث الأعداء ويتقدم جيوشه فى منطقة جبلية بها أشجار . ويرتدى فوق رأسه خوذة ذات قرنين . وقد رسم الملك بحجم أكبر من جنوده وفى مستوى أعلى منهم ولا يعلو عليه إلا قمة الجبل والنجوم . وقد مثلت المنطقة الجبلية بخطوط مائلة ومثلث قمة الجبل بشكل مخروطى . . . وترجع أهمية هذا الأثر الفنى إلى أنه أول لوحة تذكارية سجلت عليها الأحداث التاريخية فى مساحة واحدة فى بلاد النهرين .

الأختام الاسطوانية : تصل صناعة الأختام الاسطوانية التى أحرزت تقدماً فى عهد الأسرات السومرية الأولى إلى درجة عالية من الازدهار فى عصر الأكاديين . وتعتبر هذه الفترة أحسن فترات صناعة نقش الأختام فى تاريخ فنون بلاد النهرين من حيث غزارة

المواضيع وجودة نقشها . وتستمر المواضيع المفضلة عند السومريين فى الظهور على الأختام الأكادية فيتكرر ظهور شخصية جلجامش الشعبية بين الأسود كما تظهر شخصيات الآلهة فى المواضيع الدينية . وتظهر مواضيع من الأساطير الخيالية وأشهرها قصة الراعى (إيتانا) الذى أصاب العقم أغنامه فصعد إلى السماء على ظهر نسر باحثاً متسائلاً عن سر الحياة وتنظر المخلوقات الموجودة على الأرض من حيوانات بدهشة إلى (إيتانا) الذى يطير فى السماء ومع أن جميع الشخصيات مسجلة على مساحة صغيرة (٤ × ٧ سم) . إلا ان ألحفر واضح .

وتقل المواضيع الدينية بعد ذلك وتكاد تختفى تقريباً ، وهذا انعكاس للحالة السياسية السائدة فى العصر الأكادى الذى انشغل فيه الحكام بتوسيع الامبراطورية وأخذت الآلهة السومرية أسماء جديدة فحلت الإلـهة (أشتار) إلهة الحب والحرب محل الإلهة (أنانا) ، وحل (سن) مكان (نانار) إلـه القمر كما تحول (أوثابابار) إله الشمس إلى (شماس) . (فنون الشرق الأوسط القديم ـ طبعة ١٩٦٩ ـ صفحة ١٣٢) .

« وان الشخص الذى يطلع على الفنية الأكدية يشعر بمهارة الفنان الأكدى وخاصة فى إظهار التجسيم والحركة فى عناصر موضوعاته ، ومحاولاته فى إبراز الحالات النفسية فى شخوصه من ألم وقوة وعظمة ووقار ، كما ظهرت براعته فى إظهار الدراسة التشريحية لدقائق أعضاء الجسم وتفاصيله وعضلاته وإخراجها بنسب ثابتة ، وكذلك إظهار الحركة والحيوية فى أشكال الأجسام وتفاصيلها .

وفضلاً عن ذلك فقد استطاع الفنان الأكدى أن يجعل من جمل الكتابة المسمارية عنصراً زخرفياً استخرجها لملء الفراغات فى أختامه الاسطوانية ونحوته البارزة » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى القديم ـ مطبعة النعمان بالنجف الأشرف ١٩٧٤ ـ صفحة١٣٢) .

« ولكن سلطان « أكد » انتهى بكارثة نتيجة لغارات الجوتيين المتبربرين من القبائل الجبلية فى إيران . وتلا ذلك نصف قرن من الفوضى . ويبدو أن المدن السومرية تعرضت

جميعاً لهذا الهوان فيما عدا « لجش » التى ظلت تحت رعاية حاكمها « جوديا » تنعم بالهدوء . والآثار الباقية من عهد هذا العاهل والتى أقيمت تمجيداً له تشير إلى نوع من الازدهار للتراث السومرى . ومن الطريف أن نشير إلى أنه قرابة هذه المرحلة من الألف الثالث تعرضت مصر كذلك لألوان من الفوضى والاضطراب عانت منها مدى قرن من الزمان حتى قيام الدولة الوسطى بها عام ٢٠٦٥ ق . م تقريباً » . (محيط الفنون ـ صفحة ٣٣) .

٤ـ العصر السومرى الثانى :

عندما هزم « الجوتيون » الامبراطورية « الأكادية » لم يحققوا أية حضارة تميزهم . . فقبائل « الجوتى » نزحت نحو عام ٢٢١٠ ق . م . من المنطقة الشرقية لجبال « زاكيروس » ومن اطراف « لورستان » وانحدرت نحو سهول العراق الخصبة ، واتخذت من منطقة كركوك فى الشمال مركزاً لحكمها ، ثم ما لبثت أن زحفت على « سومر » و « أكد » . ولم تكن لهم حضارة قبل هذا الزحف ـ تماماً كسكان الجزيرة العربية قبل الإسلام ـ لكنهم أثناء وجودهم فى العراق ساروا على أصول الحضارة السومرية الأكادية وتكلموا اللغة الأكادية ، وقد ذكر ثبت الملوك واحداً وعشرين ملكاً من الملوك الجوتيين حكموا جميعاً ٩١ سنة وأربعين يوماً ، وفى زمن حكم آخر ملوكهم استقل أمير « أوروك » السومرى وضم إليه معظم المدن السومرية فى الجنوب ثم حارب الجوتيين وانتصر عليهم نحو عام ٢١١٦ قبل الميلاد وطردهم من البلاد .

وهكذا بدأ السومريون يعيدون مجدهم ، وانفصل بعض أمرائهم فى المدن الجنوبية وشكلوا دويلات مستقلة كان من بينها « دولة مدينة لجش » التى حكمها « جوديا » .

ويطلق بعض المؤرخين على هذا العصر اسم «عصر الانبعاث السومرى الأكدى» ذلك أن الفن فى هذا العصر كان نتيجة امتزاج المميزات الفنية السومرية بالميزات الفنية الأكادية .

و « جوديا » هو الملك الثانى عشر فى أسرة لجش الثانية ، « . . . ففى منتصف القرن الحادى والعشرين قبل الميلاد علا عرش لكش ملك يدعى « جوديا » (٢٠٦٠ ق . م) لا

يقل عن سلفه « أوروكا جينا » شأناً ، فأعاد للكش ما فقدته ، فشاد المعابد وهيأ للأهلين حياة تتسم بالعدل والرحمة ، فالتف حوله الأهلون وأحبوه ، وكان من فرط حبهم له أن اتخذوه إلهاً بعد موته ، وإنا لنجد على نقش من نقوشه التى عثر عليها هذه العبارة : « لم تكد سبع سنين من حكمى تمضى حتى استوى الخادم بالمخدوم والعبد بسيده ، وأمن الضعيف شر القوى » .

وإن تماثيل هذا الملك لتعد أروع ما بقى لنا من فن النحت السومرى . وفى متحف اللوفر تمثال له من حجر الديوريت ، وهو فى حالة من حالات الورع قد عصب رأسه بعصابة غليظة ووضع يديه مطويتين فى حجره ، وأن ملامحه لتدل على دهاء وحزم ودماثة خلق وتقوى ، والمؤرخون يجعلون منه شبيهاً بالامبراطور الرومانى ماركوس أورليوس فى فلسفته وتفكيره » .

« وقد ازدهر النحت كذلك فى عصر السومريين الجدد وتميزت به لجش التى أصبحت رائدة للنحت كما وكيفا خلال قرن كامل من الزمن ، ويرجع ذلك إلى رجل واحد هو «جوديا » الغريب الذى ظل نحوا من خمسة عشر عاماً يرفض حمل لقب الملك مكتفياً بلقب « إنسى » أى الكاهن الذى يلى الملك فى منصبه ويتولى المهام السياسية والدينية معاً. وقد جعل جوديا (أو كودا) من مدينته منتجعاً ثقافياً فريداً وملأ قصورها ومعابدها ومرافقها العامة بالتحف الفنية وخاصة بتماثيله التى تعد أروع مجموعة نحتت بإشراف رجل واحد وفى مدينة واحدة (قد يحس المشاهد المعاصر ببعض الملل والنفور من تأمل تماثيل جوديا الثقيلة التى لم تلق العناية الكافية من الفنان ، غير أن هذا لا ينفى عنها أهميتها التاريخية والشكلية) وكان جوديا حريصاً على أن يصور فى الكثرة من تماثيله واقفاً ومضموم اليدين فى جميعها ، ماثلاً بين يدى الآلهة فى تواضع المواطنين البسطاء وإن بدا واثقاً الثقة كلها ، مرتدياً ثياباً كثياب الرهبان ، تكشف عن الكتف والذراع (شكل رقم ٤٩) ، ونحتت اليدان ممشوقتين وأظافر أصابعهما أدق ما تكون على حين نحتت القدمان فى غلظ ملحوظ» . (د. ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ١٦ و ٢٤٨) .



شكل رقم (٤٩)

تمثال « جوديا » من الديوريت بالمتحف العراقى . .
حيث قصد الفنان إلى الغلظة والانتفاخ
ليفسح مكاناً للكتابة المسمارية على رداء جوديا .

« ولم يعثر على تماثيل من تلك الفترة فى مدينة (أور) وكل ما عثر عليه من فن النحت الذى يمثل العهد الثانى للحكم السومرى وجد فى مدينة (لاجاش) التى كانت تتمتع بحكم مستقل بولاية الحاكم (جوديا) . وكان هذا الحاكم المستقل معاصراً لحكم الملك (أورنامو) وابنه فى مدينة (أور) وقد عثر على ثلاثين تمثالاً (لجوديا) منحوتة من حجر الديوريت الأسود وكل هذه التماثيل الواقف منها والجالس تمثل الحاكم فى مظهر الولاء أمام الإلـه .

وتدل الآثار التى عثر عليها المنقبون فى أطلال مدينة (لاجاش) عن نشاط (جوديا) فى إعادة تشييد معبد المدينة ويتضح هذا الاهتمام فى تمثال الملك الجالس الذى يضع على ركبتيه لوحة تصميم المعبد . ويظهر من صناعة هذه التماثيل دقة يد فنان ماهر تمكن من إبراز عضلات وثنايا ثوب الملك فى مادة الديوريت الصلدة كما استغل الكتل والسطوح فى الاستفادة من الضوء المنعكس على التمثال ، ويتضح ذلك فى تمثال جوديا الواقف ويداه معقودتان على الصدر . كما تظهر فى الوجه النظرة الحالمة بعيون محدقة ولا نرى أى تعبير على وجه التمثال .

النقوش البارزة : تقرب الملوك كالعادة للآلهة السومرية بأعمال كثيرة وسجل الملك (أورنامو) هذه الأعمال على لوحة حجرية منقوشة بمناظر تخلد أعماله ، وتمثل هذه اللوحة أحسن ما قام به الفنان السومرى فى هذه الفترة من فن النقش البارز . ويلاحظ أن المواضيع مستقلة ومسجلة فى سطور لا يربط بينها شىء إلا تكرار ظهور الملك فى هذه السطور المختلفة ، فنراه فى إحداها يسكب الماء المقدس فى حضرة الإلـه (نانار) الذى يرتدى زياً مخالفاً لزى الملك . وبدراسة هذه اللوحة نلاحظ أن الفنان قد عاد ثانية إلى التقاليد السومرية القديمة المتبعة فى تسجيل هذه المناظر التذكارية فى سطور أفقية .

ولقد ضعف فن نقش الأختام بعد زوال الحكم الأكادى ولا تظهر المواضيع الشعبية المحببة ، فلا نلمح بين النقوش أبطال الأساطير كشخصية جلجامش . أو مواضيع من الأساطير السومرية . ويغلب ظهور المواضيع الدينية ويتكرر مثول صاحب الختم أمام إلـه المدينة مصحوباً بإلهـه الخاص الذى يقوده إلى الإلـه الأكبر ليباركه ، ومثال ذلك خاتم

الحاكم جوديا » . (د . نعمت إسماعيل علام ـ فنون الشرق الأوسط القديم ـ طبعة ١٩٥٩ ـ صفحة ١٢٧) .

والغريب أن مقابر أور الملكية لم تحظ بعناية كافية من علماء الآثار فى دراساتهم المطولة عن الفن القديم فى العراق . . ويبدو أن السبب هو قلة المعلومات عن تلك الآثار المكتشفة فى المقابر الملكية والتى ضمت إلى جانب جثة الملك أو الملكة وجثث أتباعه الذين دفنوا أحياء بغير مقاومة ومعهم الحيوانات وما شابه ، ومنها رأس الثور الذهبية الرائعة المكتشفة على قيثارة أور (شكل رقم ٢٤) .

« وفى فجر عصر الأسرات استبدل الطراز الزخرفى بأسلوب تصويرى ، وتعددت الموضوعات التى تناولها الفنان وتنوعت وسائله للتعبير عنها فقد يلجأ إلى تمثيل المناظر التى يبدعها بقطع مختلفة الألوان من الأصداف المسطحة تكملها خطوط محفورة فى ألواح إردوازية تثبت فى الجدران ـ وقد وجدت نماذج جميلة للنحت منذ أقدم العصور ، ومن خير الأمثلة على ذلك القيثارة الممثل بها رأس ثور ، وفى حالة النحت البارز على السطوح كانت الحيوانات تمثل من الجانب، بينما تبرز رؤوسها إلى مواجهة الناظر ، أما الأشخاص فكانوا يمثلون من الجانب فى معظم الأحيان مع إظهار الشخص الرئيسى ـ كما هو الحال فى المناظر التى تركها الفراعنة ـ فى حجم أكبر من بقية الأشخاص الممثلين معه ، كذلك كانت ملامح الأشخاص قوية التعبير ثم ما لبثت هذه الملامح أن لطفت فى عهد البابليين وزاد تنوع موضوعات النحت ، إلا أن ذلك لم يدم طويلاً حيث تدهورت الفنون بصفة عامة أثناء حكم الكاشيين بعد أن تخلى الفنانون عن كثير من تقاليدهم القديمة » . (د . محمد أبو المحاسن عصفور ـ دراسات فى حضارات الشرق الأدنى القديم ـ صفحة ٦٠) .

و « هناك تماثيل كبيرة تعود إلى العصر الذى أعقب السلالة الأكدية القديمة وقبل تأثيث السلالة البابلية القديمة تعد من أقدم الاكتشافات الأثرية التى أدت إلى إعادة التكوين العلمى للحضارة السومرية . ففى السنوات التى أعقبت نهاية القرن الماضى اكتشف ل . دى سارزك عدداً من تماثيل جوديا فى « تللو » التى تحتل الآن قاعة واسعة فى متحف

اللوفر . ولقد أوجد اكتشافها مصدراً ثريا للمعلومات فى حقل الفن الشرقى القديم . وهذه التماثيل لأعظم أمراء « لكش » ، وبعضها بالحجم الطبيعى والبعض الآخر جالس أو قائم ، تعتبر اليوم جزءاً من سلسلة تطور لقرون طويلة . وقد تم الآن قراءة كتاباتها المطولة وترجمتها . وبذلك أصبحت علامات مميزة فى تاريخ الدين وعلم اللغة أيضاً . أما كنتاجات فنية فإنها لم تحقق السمة الفكرية لعصر ميسلم ، ولا الدفء الإنسانى لأعمال كثيرة من عصر سلالة أور الأولى . وهى من الناحية التقنية استمرار للنحت بصورة عامة فى العصر الأكدى القديم ، فى مظهرها الخارجى وكذلك فى مادتها ومقاييسها .

ولقد تطورت قوانين النحت المجسم فى الواقع وبكل سماتها الأساسية قبل جوديا وفى عهد حميه « أوربابا » المؤسس الفعلى للانبعاث السومرى الأكدى الجديد . هناك تمثال لأوربابا ينتصب فى لباس بسيط وهو يكشف عن رجل مكتز قوى العضلات تحررت كتفه اليمنى من قبائه وتشابكت كلتا يديه للصلاة أمام صدره ، وغطى ظهره بكتابة مطولة . والواضح أنه يستند إلى نحت من عصر سلالة أور الأولى تلك الصيغة الفنية التى تظهر فى تمثالى لوباد Lupad من لكش ، أو كورليل Kurlil من تل العبيد .

غير أن تمثال « أوربابا » يماثل أيضاً كل تماثيل « جوديا » ولو أننا ـ بسبب فقدان رأسه لا نستطيع أن نتأكد تماماً من سحنته ، أو غطاء رأسه وتصفيف شعره . وينبغى لنا ألا نتغاضى عن الصفة الإنتربولوجية للنحت فى عهد جوديا ، وهو مظهر يختلف عن كل شىء نعرفه عن الشرق الأدنى والذى أبرزته لنا تماثيل معينة لرجال حليقى الرأس » .

ولم يكن التأثير الأكدى مقصوراً على الأسلوب ، ذلك لأن النحت فى عصر جوديا أخذ يستخدم الصيغ التصويرية التى وجدت أصولها فى عالم أكد القديمة وليس فى سومر القديمة . فهناك ، على سبيل المثال ، تمثال صغير لجوديا من حجر الديورايت وصل إلى إحدى المجاميع الخاصة نتيجة السطو على أحد القبور ، ومع أن أسلوبه ليس رائعاً بصفة خاصة إلا أنه يبين جوديا وهو يمسك بالإناء الفوار Aroballos بكلتا يديه أمام صدره ، وهو وضع كان يستعمل بصفة اعتيادية للشخوص السماوية حسب . وقد زخرفت قاعدة

التمثال أيضاً من كل الجهات برمز الحياة ، هذا ومن المحتمل أنه رمز له أصله الأكدى ، لأنه كما يبدو لم تكن له أية أهمية فى الفن الذى سبق العصر الأكدى .

وهناك مشهد فى نحت ناتىء على تمثال آخر يمثل « ننكرسو » ابن « جوديا » محفوظ الآن فى متحف اللوفر . ونشاهد فيه عدة صور لأعداء أسرى راكعين يحملون هدايا تحت قدمى التمثال ، وهذا يشير إلى تعبير جديد لمفهوم الأمير من الموقف السومرى إلى الموقف الأكدى، ومن شخص متضرع إلى شخصية أحد الفاتحين . ولم تبق سوى بقايا غير مهمة من تماثيل الملوك أنفسهم من سلالة « أور » الثالثة ، وذلك بالمقارنة مع أعداد كبيرة بصفة خاصة من تماثيل جوديا ملك لكش ، وليس لدينا سوى قطع من تمثال لواحد من أقوى ملوك تلك السلالة ونعنى به شلكى . ولكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل ما نستطيع أن نعزوه إلى هذا العصر من أور ولكش ومارى ومدن منطقة ديالى ، استطعنا أن نرى فى هذه أيضاً ذات التغيير من المظهر السومرى الخالص إلى مظهر أكدى أكثر نقاء لعصر الانبعاث» . (أنطون مورتجارت ـ الفن فى العراق القديم ـ صفحة ٢٠٥، ٢١٣) .

٥ـ العصر البابلى القديم :

كانت الضربة القاضية لآخر ملوك أسرة « أور » الثالثة من « العيلاميين » القادمين من الشرق إذ زحفوا بجيوشهم الجرارة إلى مدينة « أور » وفتحوها وخربوها تخريباً كاملاً وأسروا مليكها .

وبعد سقوط أور انسحب العيلاميون من البلاد فتألفت عدة دويلات ومدن متنازعة واستمر هذا الحال قرنين من الزمان (من سنة ٢٠٠٣ حتى ١٧٩٢ ق . م) وانتهى بانتصار مدينة بابل فى زمن حكم مليكها السادس « حمورابى » الذى قضى على سائر الأمراء وضم مدنهم فى مملكة موحدة حكمت الشرق الأوسط وعرفت باسم المملكة البابلية القديمة ، واستمرت أربعة قرون من الزمان سقطت فى نهايتها بابل عندما زحف عليها الكاشيون القادمون من الشمال الشرقى .

ويذكر أنطون مورتجارت أن التنقيب فى مدينة بابل العاصمة على مدى عشرات السنين

والتى قام بها علماء الآثار الألمان لم تنتج سوى مكتشفات ضئيلة عن هذا العصر ، وذلك لأن مدينة حمورابى تقع تحت مستوى المياه الجوفية ، ولهذا فإن نتائج الحفريات الإنجليزية والفرنسية والعراقية فى المدن الأخرى التى حكمها حمورابى أو عاش فيها خصومه هى المصدر الأساسى لمعرفة المنجزات الفنية فى ذلك العصر .

والواضح أن فن النحت البابلى قد صان التقاليد السومرية بصرامتها وكهنوتيتها ، «وعلى أرض بابل كان امتزاج الأكديين بالسومريين ، ومن هذا الامتزاج كان الجنس البابلى ، وكانت الغلبة للعنصر السامى الأكدى ، وذلك بعد أن كتبت الغلبة لأكد وبعد أن أخذت بابل مكانتها وأصبحت الحاضرة » .

« ومع اتسام الفن العيلامى فى ذلك العهد بالخشونة والتعبير الإجمالى إلا أن هناك بعض استثناءات كالتمثالين الصغيرين اللذين يصور كل منهما عابداً يحمل جِدْياً رضيعاً أو ماعزاً ـ طبقاً للشعائر السائدة فى بلاد الرافدين ، وقد رفع يمناه طالباً قبول هبته ، وقد صب أحد التمثالين من الفضة ، بينما صب الآخر من الإلكتروم » .

« وفى عهد حمورابى غدا الحد الفاصل بين النقش البارز والنحت المجسم غير واضح المعالم؛ فلكى نتفهم النحت فى العهد البابلى القديم ، وبصفة خاصة النحت خلال فترة حمورابى المحدودة ، علينا أن نعتمد على النقش البارز هادياً لنا » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٢٠ ، ٣٩٠ ، ٣٤٩) .

ويتضح مدى حيرة علماء الآثار وارتباكهم فيما يتعلق بالآثار الفنية لهذا العصر فى الجملة التى يوردها أنطون مورتجات فى حديثه عن النحت خلال « سلالة بابل الأولى الكنعانية» :

« . . . ذلك لأن الأمثلة الأخيرة عن هذين الموضوعين وهى المنهوبات التى نقلت من أشنونا إلى سوسة ، وكان من بينها تمثال يظن أنه يمثل « أور ـ ننكزيدا » ملك أشنونا ، يبدو عليها بأنها تؤلف المرحلة الأخيرة من التقليد الذى امتد قروناً فى بلاد بين الرافدين واستمر على مضض فى عهد الكنعانيين » . (صفحة ٢٧٠) .

ولعل أشهر أثر تخلف لنا عن ذلك العصر هو النصب الحجرى المعروف باسم « مسلة

الشريعة » أو « مسلة حمورابى » (شكل رقم ٤٨) وبالطبع شهرتها لا ترجع إلى تفوقها الفنى وإنما للنصوص التى وجدت مكتوبة عليها ، وكانت الأصل الذى قلده العبرانيون فيما أطلق عليه فى التوراة اسم « ناموس العهد » والذى كان هو صنم بنى إسرائيل الذى حملوه فى ترحالهم خلال اجتياحهم التترى تحت قيادة «يشوع بن نون» للقبائل والمدن غربى الفرات .

ومسلة حمورابى الموجودة فى متحف اللوفر تنقسم إلى قسمين : الأسفل ويحتل معظم جسم المسلة ومسجل عليه الشرائع بالخط المسمارى أما الجزء العلوى فعليه نحت بارز يمثل صورة إلـه الشمس والنور والعدل « شمش » جالساً على العرش يقدم الشرائع لحمورابى الذى حكم بابل ، ووحد منطقة ما بين النهرين فيما بين عامى (١٧٩٢ - ١٧٥٠ق . م) .

« ويختلف الأمر بالنسبة إلى النحت الناتىء الذى يملأ نصف دائرة فى قمة مسلة الشريعة فقد أقيمت هذه المسلة أصلاً فى سبار مدينة الإلـه الشمس ، ومن ثم نقلها من هناك خلال الألف الثانى قبل الميلاد أحد ملوك عيلام وهو « شتروك ناختنتى » كغنيمة إلى عاصمته سوسة ، حيث اكتشفت هناك فى أوائل هذا القرن أثناء التنقيبات الفرنسية (شكل رقم ٥٠) .

وليس لموضوع المادة فيها أهمية خاصة . فهذه الصورة التى تمثل أعظم الحكام الكنعانيين أمام إلـه النور والحق الجالس على عرشه تؤثر فى كل من يراها ببساطة . فكل من يدرس هذا النحت الناتىء بعناية كافية يجده حتماً بأنه علامة بارزة فى التاريخ الطويل للفن فى بلاد « ما بين النهرين القديمة » ، وأنه مساوٍ فى الأهمية فى تاريخ الفن لأعمال فنية أخرى » .

« على أن الميزة الفريدة للنحت الناتىء فى شريعة حمورابى لا تقوم فقط على أساس هذه المقدرة الجديدة فى تصوير الطيات ، وإنما تعود أيضاً إلى تشكيل التاج المقرن للإلـه الشمس ولحيته ، وأنها فى جوهرها مثل كل المنحوتات الناتئة . فهى بالنسبة إلى قضية الأسلوب بحد ذاته ، أقل من القدرة التى هى الأساس لكل أعمال الفن ذى البعدين على إدخال حقيقة

ذات أبعاد ثلاثة فى نحت ذى بعدين . فالفن فى بلاد ما بين النهرين القديمة مثل كل الفنون التى سبقت الفن الإغريقى بل فى الواقع مثل الفن المصرى ، يظل فى كل العصور فى مستوى الفن التخيلى ، أى أنه بصفة عامة لا يفهم كيف يخدع العين بوهم وجود فراغ ذى أبعاد ثلاثة على سطح ذى بعدين ، وهو الفن الذى يطلق عليه بصفة عامة اسم المنظور» . (أنطون مورتجات ـ الفن فى العراق القديم ـ صفحة ٢٦٤ و ٢٦٦) .

وإلى جانب مسلة حمورابى توجد الأختام الاسطوانية التى عثر على أعداد كبيرة منها فى «مارى» ويرجع زمانها إلى العصر البابلى القديم وإلى عهد حمورابى . . وهى تتيح لنا تتبع التطور الذى حدث فى الأشكال وأسلوب صياغتها ولو أنه لم يبلغ قوة وحيوية الفن السومرى والأكدى السابق عليه .

وإلى ما قبل سنين قليلة كان الفن الزخرفى الدقيق للنقاشين على الحجر ، والفن الشعبى لدمى الطين الناتئة ، هما المصدران الوحيدان المتوافران لدينا ، بصورة مباشرة ، حين نحاول أن نتصور مادة الموضوع وأسلوب الفنون العظيمة (الرسم والنحت المجسم والناتىء) التى من الممكن افتراض وجودها فى العصر البابلى القديم . فالعديد من الأختام الاسطوانية وطبعاتها على الرقم الطينية ، والتى يمكن فى كثير من الحالات أن يحدد تاريخها بشكل مصيب ، قد يسرت تعقب التطور العضوى لفن الشرق الأدنى خلال عصر سلالة بابل الأولى من عصر بزوغها ، وخلال تعاظمها ، حتى سقوطها واضمحلالها النهائى . وإذا كانت الأهمية العظمى لسيادة حمورابى لم تنعكس بوضوح على الأختام الاسطوانية التى كانت معروفة قبل سنوات قلائل خلت ، فإن هذا المصدر قد تغير كثيراً وذلك بالاكتشافات الجديدة المهمة للأختام فى مارى » . (مورتجات ـ صفحة ٢٥٥) .

أما النحت المجسم فى ذلك العصر فأفضل النماذج وأكبرها حجماً هى تماثيل الأسود التى وجدت فى « تل الحرمل » . . إنها من الفخار وضخمة ومملوءة بالحيوية وتدل على التفوق فى صناعة الفخار . .

« كما تبدو الواقعية فى تماثيل الأسود البرونزية العديدة التى كانت تحرس معبد داجان

والميدان الفسيح أمامه ، ويبدو الأسد متحفزاً لينقضَّ على كل من تسول له نفسه الدخول إلى المكان المقدس ، يقظ العينين المرصعتين بحجر أبيض يتوسطه قرص الشمس من حجر الشيست الملون باللون الأزرق .

«وتشير تماثيل أسود تل حرمل المصنوعة من الفخار والتى تحرس أبواب معبد نيسابا «نيدابا» ربة الخضرة والكتابة و « خانى » زوجها رب الخصوبة ، قابعة على مؤخرتها معتمدة على قوائمها الأمامية فاغرة مكشرة عن أنيابها ، تشير إلى القدرة التى تمتع بها فنانو بداية الألف الثانى على نحت تماثيل رائعة للحيوانات ، وأنهم أبرزوا صفاتها التى تحرك الخوف ، ونحتوا فراءها على غرار الثياب المتكسرة » . (شكل رقم ٥١) (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن الجزء الرابع ـ صفحة ٣٣٨) .

« . . . وخير نتاج عثر عليه من هذه المرحلة وجد بعيداً فى « مارى » على الفرات الأوسط حيث قامت دولة مستقلة بعيدة عن سلطان حمورابى . وقد أمكن الكشف فى بعض قصورها عن قطع من ألوان الحوائط ومع ذلك يبدو أن فن النحت كان فى هذه المرحلة امتداداً لفن النحت فى « أكد » و « لجش » أما فيما يتصل بالفخار فإن الأسدين اللذين بالحجم الطبيعى فى « حرمل » بالقرب من بغداد واللذين يرجعان إلى عصر «لارسا» يشيران إلى القدرة الفخمة لإمكان ممارسة صناعة الفخار بهذه الكفاية . وهناك ـ عدا ذلك ـ العديد من لوحات النذور التى كانت تباع فى موسم العيد . وتتضمن نقوشها أحياناً بعض الموضوعات الميثولوجية . وأما نقوش الأختام فقد انحدرت حتى أصبحت تمثل الشخص يتقدم نحو المعبود عن طريق وسيط خرافى وحتى صور الأشخاص نفسها مملة من ناحية تشابهها وانتصاب قامتها من غير حركة » . (محيط الفنون ـ صفحة ٣٨) .

« ولا تختلف الأساليب الفنية البابلية كثيراً عن الأكدية والسومرية من حيث ظهور النزعة التجريدية فى الأعمال الفنية البابلية . وظهور عامل التكرار والتماثل ، وهذه الصفات مرت علينا فى الفن الأكدى والسومرى .

وقد حققت بعض التماثيل بوضعية استقرارية كما فى وضعية جلوس الأسد الذى عثر



شكل رقم (٥٠)

القسم العلوى من مسلة « حمورابى » المعروفة باسم « مسلة الشريعة » ، من الفن البابلى القديم ـ يذكر أنطون مورتجارت أنها من « الديوريت » ويذكر الدكتور ثروت عكاشة أنها من البازلت .



شكل رقم (٥١)

أسد من الفخار من تل حرمل (١٨٠٠ ق . م) من الفن البابلى يوضح مدى المهارة فى صناعة تماثيل ضخمة من الفخار .

عليه عند مدخل المعبد الرئيسى وكذلك نفس الحالة نجدها فى المسلة التى يبدو فيها الإلّـه (شمش) جالساً .

كما ظهرت فى بعض الأشكال النحتية البابلية القديمة شخوص وحيوانات تحققت بشكل طبيعى فيها عناية بالتفاصيل والنسب ، غير أن أشكالاً أخرى ظهرت محورة إلى أشكال زخرفية حلزونية كالشعر واللحى ويذكرنا هذا الأسلوب بتمثال (سرجون الأكدى). وفى اللوحة التذكارية (مسلة حمورابى) قد وزع الفنان شخوصه على اللوحة بشكل رائع وأظهر الأهمية والواقعية فيها مع محافظته على النسب ومحاولته إظهار طيات القماش . ويمكن مشاهدة هذه الموضوعات فى الأختام الاسطوانية التى وجدت فى هذا العهد .

كما ظهرت قدرة الفنان البابلى التعبيرية فى إظهار الانفعالات النفسية فى وجوه الأشخاص ، كما نلاحظ ذلك فى تمثال الرأس الحجرى للملك (حمورابى) الذى عثر عليه فى مدينة (سوسا) وهو منحوت من حجر الديوريت الداكن ، ويدل التعبير الموجود بالوجه على الشعور بالتعب من الحروب الكثيرة عندما تقدمت به السن » . (محمد حسين جودى - تاريخ الفن العراقى القديم - صفحة ١٥٥ و ١٥٧) .

وبعد البابليين جاء الكاشيون . . وصمت الفن فيما بين النهرين حوالى ستة قرونٍ أو بمعنى أدق لم يصلنا من فنهم شىء ذوبال . .

« فقد زحف الكاشيون على بابل واحتلوها بعد أن قضوا على الدولة البابلية القديمة وامتد حكمهم لها بعد ذلك قرابة ستة قرون لم تتخللها أحداث ذات بال . وقد اختلف المؤرخون حول أصل الكاشيين أين عاشوا ومن أين أتوا ، وعلام كانت حياتهم من قبل ؟ غير أن علماء التاريخ القديم يؤكدون أنهم من فصائل هندوأوربية هبطت من جبال زاجروس بإقليم لورستان الواقع فى الشمال الغربى من إيران ، وأنهم تعلموا اللغة البابلية وأخذوا عن حضارتها .

لم يكن الكاشيون قوماً مبدعين ، ولا كانوا أصحاب حس مرهف ولا حضارة ولا ثقافة

كالبابليين ومن ثم تبنوا ثقافتهم وحضارتهم وحافظوا على آثارهم حفاظهم على وحدة بلاد الرافدين ، يردون عنها غزوات سكان شواطىء الخليج العربى » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ جـ ٤ ـ صفحة ٣٦٩) .

أما أصل الكاشيين وبداية تاريخهم وكذلك تفاصيل تقدمهم عبر إيران ـ وبصفة خاصة عبر إقليم لورستان الذى ما زال مؤرخو الآثار يعتبرونه موطنهم ـ فذلك غير واضح حتى الآن . كما لم تتضح علاقة لغتهم الخاصة باللغات الهندية الأوربية . ويقف حكم سلالتهم الطويل الذى امتد من أربعة إلى خمسة قرون ، فى تباين حاد مع تاريخهم الذى لم يكن مليئاً بالأحداث . وليس هناك نصب أثرى ذو أصل كشىء يعود تاريخه إلى ما قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد . كما لا توجد أيضاً أبنية ولا أعمال فنية ولا رسوم ولا أختام » .

« ولم يتم الكشف عن نحت كشى مجسم سوى بقايا قليلة جداً . ففى الوقت الحاضر لا يمكن افتراض وجود هذا الفن العظيم إلا على أساس شواهد المصادفة لوجود مجموعة من كسر حجر الديورايت فيها بقايا كتابة سومرية . . . . » (أنطون مورتجات ـ الفن العراقى القديم ـ صفحة ٢٩٠ و ٣٠١) .

٦ـ العصر الأشورى :

الأشوريون قوم من الساميين الذين نزحوا إلى شمال العراق من شبه الجزيرة العربية واتخذوا هذه المنطقة موطناً لهم ، وقد أطلق عليهم اسم الأشوريين نسبة إلى مدينة «أشور» ، وقد كانت تلك المنطقة التى سكنوها جبلية قاسية ، ولكنهم أظهروا براعة فى القتال ، فكونوا إمبراطورية واسعة خلفت لنا أضخم وأكمل الآثار التى عرفناها عن العراق القديم .

« والأشوريون ليسوا غرباء على بلاد ما بين النهرين ، فقد استقروا فى أعالى نهر دجلة منذ فجر التاريخ . ولقد تعاقب على عرش الامبراطورية الأشورية مائة وستة عشر ملكاً ، استقروا على عروشهم أمداً طويلاً ، ولا مجال لمقارنتها بالأسرة الثالثة فى «أور» التى لم يزد عدد ملوكها على خمسة ثم ولت ، ولا بأسرة أكد التى تعاقب عليها أحد عشر ملكاً ، أو حتى بملوك الكاشيين الذين بلغ عـددهم ستاً وثلاثين » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفـن ـ جـ ٤ـ صفحة ٣٢٩) .

سكن الأشوريون شمال العراق منذ الألف الثالث قبل الميلاد وكانوا يتحينون الفرص للاستقلال بمدنهم عن حكم الجنوب ، لكنهم خضعوا للمملكة الأكادية ، وخضعوا للكوتيين ، وخضعوا لملوك أسرة أور الثالثة ، ثم استقلوا بعد ذلك إلى أن ظهر حمورابى ملك بابل فقضى عليهم ، واستمرت المناوشات بين الشمال والجنوب ، فكان يبسط الجنوب سيطرته على أشور فترة ثم ينال الشمال استقلاله فى فترة أخرى إلى أن استطاع أن يمد نفوذه إلى بلاد بابل . وقد دون الأشوريون أسماء ملوكهم وسِنِيِّ حكم كل منهم ، وقد عثر علماء الآثار على عدد من هذه القوائم التى تعتبر أشهرها « قوائم خرسباد » التى دونت فى عهد سرجون الثانى (٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق . م) مبتدئة من أقدم الملوك الأشوريين حتى عصره . . إنها تبدأ من فجر التاريخ حتى نهاية الحكم البابلى الأول .

ولهذا ينقسم التاريخ الأشورى إلى ثلاثة عهود ، القديم والوسيط والحديث . . القديم من فجر التاريخ حتى نهاية العصر البابلى القديم ، والوسيط من نهاية العصر البابلى الأول حتى بداية القرن التاسع قبل الميلاد ، وقد استمر هذا العصر خمسة قرون فى نزاع مستمر مع الكاشيين فخرجوا بعدها أقوياء وكونوا الإمبراطورية الأشورية الأولى والتى يبدأ بها العهد الأشورى الحديث » . (د . فرج بصمجى كنوز المتحف العراقى ـ صفحة ٤٨) .

« ونجح القادة الأشوريون فى تأسيس جيش لجب محكم التنظيم متفوق المعدات ، ولا مجال هنا لتتبع المراحل المختلفة لهذا التطور الذى سمح لجيوش أشور ونينوى بالاستمرار فى زحفها نحو الغرب ، ويكفى أن نذكر أن أقصى ما وصلت إليه تلك الجيوش هو الخليج العربى وعيلام فى الشرق ، وجبال أرمينيا فى الشمال والبحر المتوسط وجزيرة قبرص فى الغرب ومصر وطيبة المدينة « ذات الأبواب المئة » ، وصحراء العرب فى الجنوب ، ولم يحدث من قبل أن توصل شعب من الشعوب إلى هذا المدى من التوسع خارج حدوده » .

« وقد وصل جيش « آسر حدون » إلى منف وفتحها وعاد محملاً بالغنائم وأشاع فى أشور الرخاء والثراء ، وأبدى لفتات طيبة فقدم الطعام لأهل عيلام الجياع ، وأعاد بناء مدينة بابل التى التهمتها النيران فى عهد أبيه سناحريب ، أما خليفته « أشور بانى بال » فقد توغل

جنده فى الصعيد ودخلوا مدينة طيبة (٦٦٣ ق . م) وبدا الأمر وكأن كل شىء قد استقر نهائياً . ويعد عهده عصر أشور الذهبى الذى نعمت فيه بالازدهار وبلغت ذروة المجد . غير أن كثرة الحروب كانت قد بدأت توهن أوصالها ، فلم تمض على وفاة أشور بانى بال عشرة أعوام حتى كانت دولته قد بدأت تتفسخ إلى دويلات » .

« ولا غنى لنا عن الاحتفاظ بهذه الخلفية التاريخية ماثلة فى أذهاننا حتى يمكننا أن نتفهم الحضارة والفن الأشوريين ، فكل من هذه الحضارة وذلك الفن مرتبط وخاضع مباشرة لكل ما كان يدور فى ساحات المعارك . ذلك أن الأشوريين كانوا أسبق شعوب المنطقة فى الوصول إلى معدن الحديد فعاشوا عصر الحديد بكل ما تحتويه هذه الكلمة من معنى ، وكان هذا مما قسى قلوبهم وجعلهم جفاة غلاظ الأكباد فاتجهت كلّ إرادتهم إلى تحقيق الانتصارات بكل وسيلة » .

وكان الأشوريون مقاتلين أشداء يتميزون بالقسوة والبطش كما عهدنا كل الأجناس المتعاقبة التى استوطنت ما بين النهرين ، وكانت هذه القسوة ذات أثر عميق على إنتاجهم الفنى . .

ومما أوغر صدور الشعوب المقهورة وأدى إلى ثوراتهم المتعددة قسوة القادة الأشوريين فى معاملة أسراهم ورعايا مستعمراتهم ، فلقد عزى إليهم أنهم كانوا يأتون على أسراهم قتلاً ، ويقطعون رؤوس الرجال منهم ويعلقونها على أسوار المدينة ، أو ينزلون بهم ألواناً من التعذيب ويبيعونهم عبيداً ، ولو صح هذا لكان كفيلاً بأن يثير الحفيظة والضغينة عليهم ، وقد ذهب بعض المؤرخين إلى أن أكثر ما ذكر فى الحوليات الأشورية عن ألوان التعذيب لم يكن إلا مبالغة يقصد بها التخويف ، وهو الرأى الأرجح فى اعتقادنا ، كذلك هجَّر الأشوريون قرى بأجمعها ووطنوها فى أماكن أخرى لها لغات وعبادات غريبة عنهم ، كما حدث من نقل سكان بعض المدن السورية ، أو الجماعات اليهودية فى شمال العراق . ولعل هذا كله الذى عزى إلى الأشوريين من قسوة كان مرجعه إلى ما ذكر عنهم فى التوراة ، وغير بعيد أن يكون هذا الذى ذكر عنهم فى التوراة نتيجة لما منى به العبرانيون على أيديهم

من تهجير، وما فى علمنا أن قسوتهم تلك التى شهروا بها لم تعد ما كان على يد أباطرة الرومان وجحافل المغول، وغيرهم مما يزخر به تاريخ الغزاة فى كل زمان ومكان » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠) .

ولكن هناك رأى آخر ينظر إلى مواقف البطش والسيطرة وإبادة الأعداء المهزومين كما ظهرت فى الفن الأشورى على أنها شكل فنى يعبر عن الرجولة والفحولة وليس تصويراً مطابقاً للطبيعة ومعبراً عن الوقائع التى حدثت . .

« إن خاصية الفن التشكيلى الأشورى هو التقرب إلى إدراك شكل وخاصة الإنسان والسعى إلى بناء مثل عليا للرجولة . هذه المثل هى الملك المنتصر ، الملك الأسطورة ، الملك القهار ، الملك الزوج القدير . ففى كل التكوينات سواء كانت نحتاً مدوراً أو بارزاً أكد الفنان فى تعبيره عن البطش والقوة بشكل غير مألوف لإبراز العضلات وتصفيف الشعر الطويل والكثيف والمفلفل . فالخاصية العامة للنحت البارز الجدارى عند الأشوريين ـ هو أن الشخصيات المعبر عنها تكون مصاغة بشكل متراص والفراغات شغلت برسوم إضافية وكتابات » .

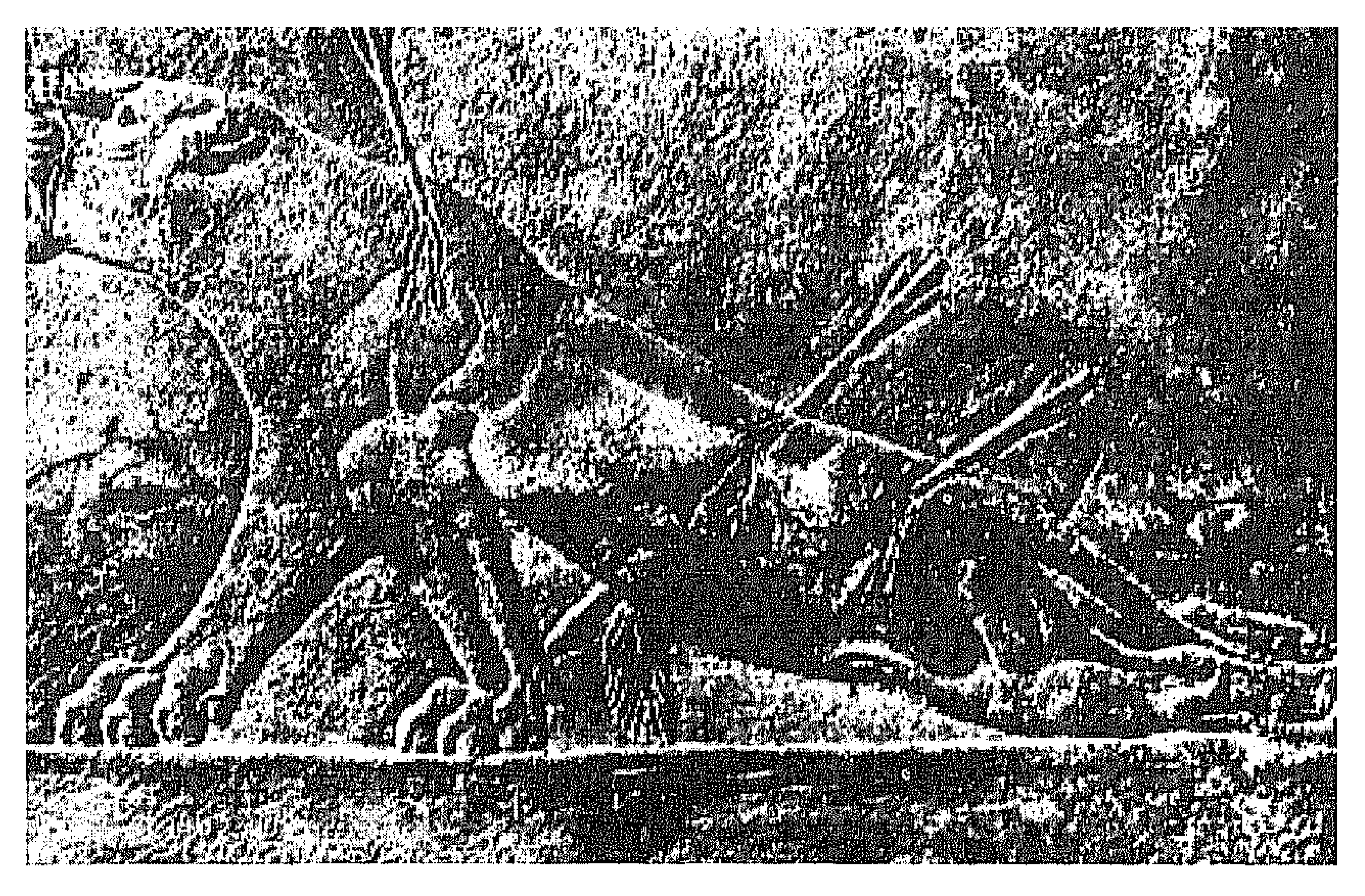
وينسب الذكتور شمس الدين فارس إلى الفنان الأشورى موقفاً متعاطفاً مع الشعوب المغلوبة ، ويعتبر أعمال النحت البارز للحيوانات الجريحة التى تثير تعاطفنا معها هى الرمز للشعوب المغلوبة .

« وبقدر ما نعرفه عن السلطة الأشورية هو أنها كدولة حربية غازية ، وهكذا بقيت على هذا الحال حتى سقوطها . إن هذا الاتجاه فى حياة السلطة انعكس بشكل واضح على الأشكال الرسمية للفن الأشورى وبدون شك انعكس كل ذلك على الإنتاجات الفنية ، ولكننا فى نفس الوقت نستطيع أن ندرك من خلال ذلك الرفق الإنسانى العالى فى مشاعر الفن اتجاه الشعوب المظلومة والمغلوبة على أمرها ، يظهر كل ذلك من خلال التعبير الواقعى والحقائق القصصية للحوادث المعبر عنها . نستطيع هنا أن نؤكد بأن الدراماتيكية فى الأيدلوجية الفنية للمضمون كانت واحدةمن أهم المبادىء التقليدية للفن الأشورى .

فالمنحوتات البارزة فى عهد الملك آشور بانيبال غنية بشكل كبير فى تكوينات المواضيع القصصية وفعالياتها الدراماتيكية المؤثرة . ففى أحد مشاهد الصيد نرى خروج الأسد من القفص بحالة هياج وصراخ ، فى هذه اللحظة يصاب فى رأسه بسهم انطلق من قوس الملك . بعدها يقفز الحيوان قفزة هائلة باتجاه الصياد وفى طريقه هذا يلتقى الأسد بالملك وهو ماسك بيده اليمنى الحربة وبيده اليسرى الدرع . وبنظرة خاطفة نلاحظ أن الفنان عبر عن هذا المشهد بطابور من الأسود ، ولكن الواقع هو أن الفنان يصف أسداً واحداً ولكن بلحظات صيد مختلفة . وهناك رِليف (اى نحت بارز) آخر هام يصور ثلاثة من راكبى العربات أداروا رؤوسهم إلى الخلف ، بجلس واحد وقد رفع درقته إلى الأعلى لكى يبعد عنه الأسد . ينهض الأسد على رجليه الخلفيتين متوجهاً إلى عدو جديد آخر ، فى هذه اللحظة يطعنه الملك بطعنة مميتة من رمحه فى الرأس .

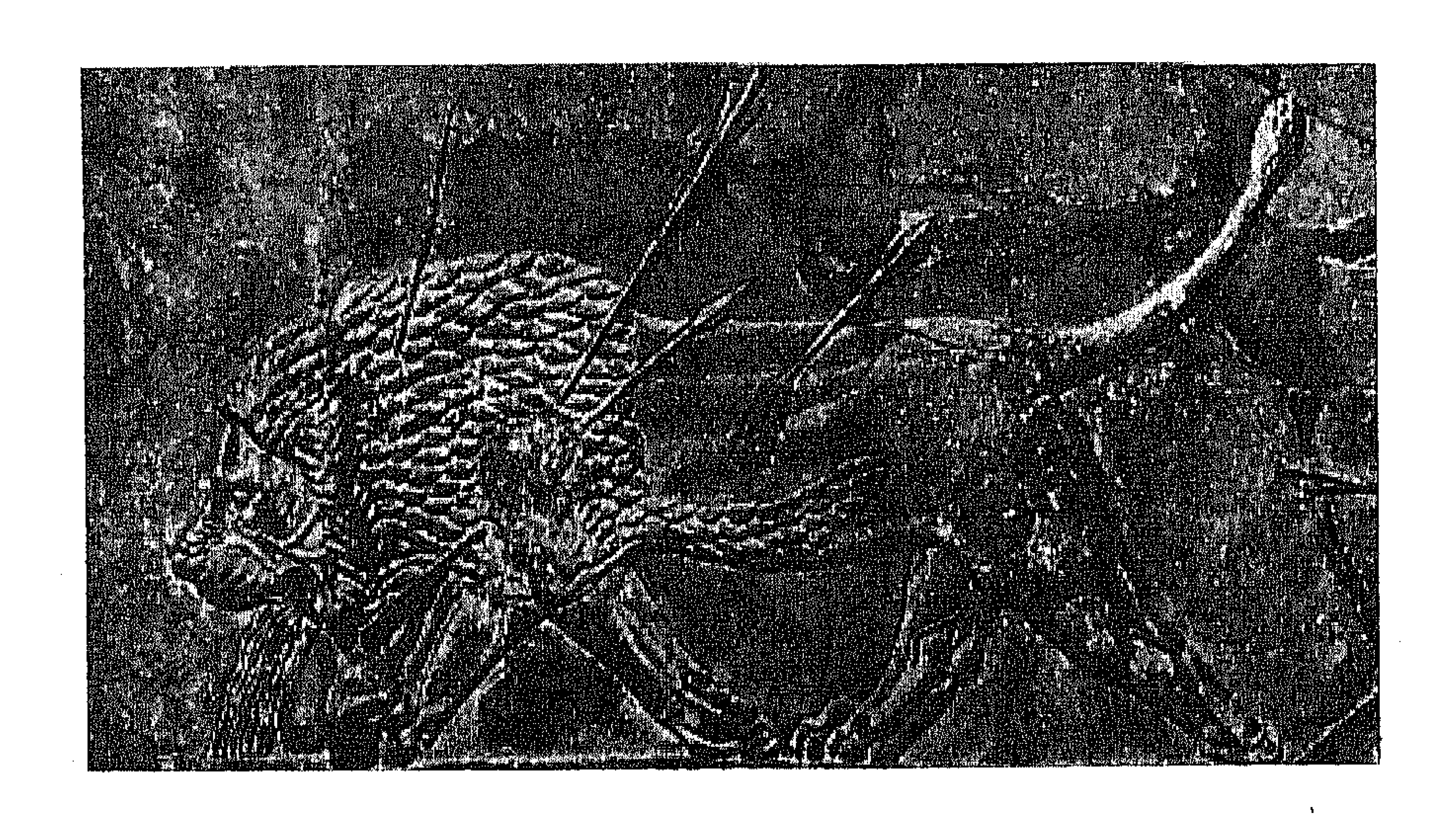
فى مشهد آخر نلاحظ سهام الصيادين قد أصابت مؤخرة لبؤة ، فمن شدة الألم تحاول المسكينة أن تنهض وهى تسحب أرجلها الخلفية ومؤخرتها المصابة (شكل رقم ٥٢) ، فى مشهد آخر نلاحظ أسداً آخر أصيب بسهم ثقيل فى صدره . نلاحظ أن هذا الحيوان يحاول أن يحافظ على توازنه وقد تقوس إلى الأمام فى حالة تشنج ويتدفق من فمه سيل من الدماء (شكل رقم ٥٣) . اتصف الأشوريون بقساوتهم ليس مع الحيوانات فقط وإنما مع أعدائهم أيضاً . لذلك نرى أن الفنان الأشورى عبر بشكل واقعى وموضوعى عن الآلام المميتة التى تحس بها هذه الحيوانات ، ولكن الخاصية الجمالية أدركها الفنان من خلال مشاعره الإنسانية تجاه هذه المخلوقات البريئة . فبالبحث العام فيما يخص المضمون فى الفن الأشورى نلاحظ دائماً سعى الفنان الدائب فى التقرب إلى شكل الإنسان معبراً بذلك عن المثل العليا للرجولة . (شمس الدين فارس ـ المنابع التاريخية للفن الجدارى فى العراق المعاصر ـ صفحة ٢٧ و ٢٩) .

هذا بينما يوضح الدكتور ثروت عكاشة الهدف من نحت لوحات صيد الأسود والثيران فى الفن الأشورى باعتباره تدريباً نظرياً على القتال ، كما كان الأمر عند إنسان الكهوف الذى رسم الحيوانات ومشاهد الصيد لأسباب سحرية ولتعليم بقية سكان الكهف ممن لا



شكل رقم (٥٢)

نحت أشورى بارز ـ جزء تفصيلى من لوحة صيد الأسود اشتهرت باسم « اللبـؤة الجريحة »
فيها تعبير قوى عن المقاومة حتى الرمق الأخير . . وهى من روائع فن النحت العالمى .



شكل رقم (٥٣)

نحت أشورى بارز « للأسد الجريح » وقد تدفق الدم من فمه ، إننا فى العصر الحاضر نقدر
هذا العمل ، لأن التعبير عن هذه اللحظة القاسية بالشكل الآدمى لا يستساغ فنياً ولا اجتماعياً .

يخرجون للصيد لصغر سنهم كيف يواجهون هذه الحيوانات عند لقائها فى العالم الواقعى .

« وثمة صور لآشور بانيبال وهو يصيد الأسود ويطارد الثيران معتليا مركبة تجرها الخيل وإلى جواره السائق وفى صحبته ثلة من الجنود ما بين راجل وراكب . ولم تكن رحلات القنص هذه مقصودة لذاتها بل كانت وسيلة للتدريب على ما هو أعنف هَوْلاً وأشد قسوة حين تنشب الحروب . وفى هذا النقش البارز يتجلى بأس الملك كما تتجلى مهارته وهو ينفذ سهامه فى أجسام الوحوش التى وثبت إلى مركبته ، وتمتاز هذه اللوحة بنقائها من كل عيوب الفن الأشورى ، فقد جاءت على أسلوب جديد ينطوى على مزيد من معرفة بتشريح الجسم الحيوانى وقدرة على إضفاء الحياة على الكائنات التى كانت تصور من قبل جامدة فى أغلب الأحوال » . (تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٥٨٢) .

ويتناول أنطون مورتجات موضوع الحيوانات الجريحة فى الفن الأشورى مؤكداً أنها لا تعبر عن قدرة الملك أو الآلهة على القضاء على الشر والتغلب عليه بقدر ما تحرك إحساسنا كمشاهدين بالعطف على الحيوانات المصورة وهى فى قمة تعرضها للمأساة :

« . . . ومع ذلك فإن الصورة ذات الشهرة العالمية للحيوانات المتصارعة فى القصر الشمالى قد فاقت فن المنحوتات الناتئة من القرن التاسع قبل الميلاد ، وذلك لأن فن أشور بانيبال التصويرى ـ أى التعبير الأشورى البابلى المشترك لمفهوم الملكية ـ قد نجح إلى درجة كبيرة فى التغلب على الازدواجية التى ساعدت الفن الكلاسيكى وفى الوقت ذاته أعاقته ، فى بلاد الرافدين ، منذ نهاية عصر « جمدة نصر » ، ولا سيما عصر ميسلم . وهذا هو السبب الذى جعل فى مقدور فن أشور بانيبال أن يعرض لنا عالم الحيوانات الوحشية المسحور بالموسيقى فى الفردوس ، وبالزواج المقدس فى مزرعة الكرم . وهذا هو السبب الذى يجعلنا ـ حين ننظر إلى نزالات الملك مع الأسود ـ لا نتحرك بإحساس من تغلب على الشر أكثر من الإحساس بالعطف على المصير المأسوى للحيوانات (شكل رقم ٥٢ ، ٥٣) .

وهذه المشاهد من القصر الشمالى تحرِّكُ كل من ينظر إليها بجمالها البالغ ، وبفتنة تتجاوز حدود موطنها . فهى تؤلف الخاتمة الطبيعية للفن الكلاسيكى فى بلاد ما بين النهرين

القديمة ، ذلك الفن التصويرى المعبر عن مفهوم الملكية . . » (صفحة ٤٢٨) .

« تطور الفن الأشورى من جديد خلال القرنين الخامس عشر والرابع عشر ، وشرع ينفض عن نفسه تأثير الحوريين ـ الميتانيين ، مرسيا أسس طراز غدا خلال القرن الثالث عشر قاعدة للمنجزات الكبرى للنحات الأشورى ولمثال النقوش البارزة الضخمة على الجدران وقد نجح المتخصصون منذ وقت قريب وبعد جهد جهيد فى إزاحة النقاب عن تحرر لغة التصوير الأشورية من الروابط الحورية ـ الميتانية ، إثر اكتشافاتهم الحديثة وتفسيراتهم التاريخية الجديدة للتحف الأثرية » .

وهناك نموذج تطبيقى لتحرر الفنان الأشورى من القواعد والتقاليد القديمة الصارمة هو المشاهد المصورة بالنحت البارز على جدران غرفة العرش بقصر الملك آشور ناصر بال بمدينة نمرود . .

« وتنقسم هذه القصة المصورة إلى قسمين لا يخرجان عن الموضوع المصور والتكوين . ويتجه الحدثان معاً نحو الوسط ، إذ يفد الملك من اليسار فى عجلته الحربية فى رفقة قائد المركبة وحامل سلاحه متوجهاً بـ« التيارا » تعلوه المظلة ويبلغ شخص الملك فى ارتفاعه قمة اللوحة المنقوشة ، بينما يتقدم إليه التورتان من اليمين مع مجموعة من الضباط يقودون الأسرى فى موكب يتناقص حجمه . فإذا قارنا بين وضع الملك فى هذه اللوحة وبين وضعه فى « لواء أور » لوجدنا أن الملك هنا لم يعد البؤرة الرئيسية فى صف الشخوص المصورة على الإفريز وكأنه « شعاع التوازن » فى منتصف اللوحة ، بل نجده قد خلف مكانه الذى يشغله بمنتصف المشهد فى لواء أور واتخذ مكانه فى اللوحة الأشورية فى أقصى اليسار ، بحيث كونت قدماه مع رأس أول أسير يسجد أمامه أدنى نقطة فى صف الشخوص. ويعتقد مورتجات أن النقش البارز الأشورى اللاحق قد ابتدع فى هذا المشهد لغة تشكيلية جديدة تعد معجزة فى تاريخ فن محاكاة الطبيعة ، وذلك بخلق التتابع الذى يظهره تدفق الشخوص الصاعدة والهابطة فى إيقاع منتظم يتواءم مع المعنى المقصود » . (د . ثروت عكاشة ـ الفن العراقى ـ صفحة ٤١٠ و ٤٥٢) .

والملاحظة التى يستطيع أن يلمسها كل متابع لمسار فن النحت فيما بين النهرين هو تركيز الأشوريين على النحت البارز بروزاً خفيفاً وإهمال التماثيل المجسمة . . وذلك للاتجاه البطولى والملحمى الذى لا تستطيع التماثيل المجسمة أن تعبر عنه تعبيراً كاملاً . . إننا نلاحظ أن الارتباط بالعمارة جعل تماثيل الأبواب الضخمة للأسود والثيران المجنحة فى نينوى ونمرود هى أيضاً من النحت البارز رغم تجسيمها الكامل لقيامها بوظيفة معمارية هى حمل العقد الذى يغطى باب القصر الرئيسى ، ولأنها تلتصق بأحد جنوبها بالحائط . .

« والواقع أن العصر الأشورى قدم النحت البارز على النحت المجسم حتى كادت التماثيل أن تكون مجرد أشكال اسطوانية ، بل لقد اختفت نماذج النحت المجسم منذ عصر سرجون الثانى .

وثمة تماثيل أربعة تحمل ملامح الأسلوب الرسمى فى النحت ، كشف عنها فى أرسلان ـ « تاش حاداتو » القديمة ، وكان « تجلات بلاصر » الثالث قد أمر بنحتها لمعبد عشتار . وقد نحتت على غرار تماثيل نمرود المنحوتة فى عهد « أداد ـ نيراوى الثالث » ، كما حملت بعض تقاليد النحت السومرى القديم ، وتصور جنياً ملتحياً أو كاهناً مرتدياً ثوباً فضفاضاً ذا أهداب ويحمل فى يديه صندوقاً .

ودأب الأشوريون على الربط بين الإلـه والحيوان الرامز له ويصورونه واقفاً فوقه فى أكثر الأحيان ، فصور الإلـه « أداد » واقفاً فوق ثور ممسكاً فى كلتا يديه بصاعقة ، بينما صورت الإلـهة « عشتار أربيلا » ربة الحرب واقفة فوق أسد يعدو بها .

وإلى جانب الحيوانات الماردة من الثيران والأسود ذات الرؤوس البشرية التى تحرس القصر ، صورت النقوش الأشورية كائنات أخرى من صغار الآلهة أو أعوانهم ممن كانوا يمثلون حاشية الآلهـة الشبيهة ببلاط الملوك .

ويبدو كل كائن من هذه الكائنات فى صورة إنسان مجنح أو له رأس حيوان وجناحان بينما يؤدى عملاً أو يقدس شجرة . ولعل المخلوق ذا الجناحين ورأس العقاب الواقف إلى جانب شجرة وفى إحدى يديه ثمرة صنوبر وفى الأخرى سطل ، يرمز إلى كائن ما ينتظر كى

يجمع فى سطله السائل المتساقط من جذع الشجرة ليباركه بغمس شمع الصنوبر فيه ، ثم يقدمه إلى الملك ينال منه ما يطهره وليزوده بالقوة الخارقة التى تعينه على دحر القوى الشريرة (شكل ٥٤) .

وظل موضوع الحرب والحملات والمعارك هو الموضوع الرئيسى فى مجال النحت البارز . ومن اللوحات التى بقيت على حال من السلامة لوحة تمثل إجلاء السكان عن المدينة المهزومة صور فيها الفنان الشخوص الرئيسية فى وسط اللوحة والثانوية منها فوقها أو من تحتها » . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٥١٩) .

« . . . فى القصر الشمالى الغربى فى نمرود وضعت السطوح الواسعة للفناء ، وجدران القاعة تحت تصرف النحاتين والرسامين لإنجاز رسوم ومنحوتات ناتئة جدارية واسعة أشبه بتحد منظور لنتاج تصورهم الخلاق .

ولقد فهم أشور ناصربال الثانى هذا التحدى حين كان يقوم ببناء قصره الجديد فى كالخ حيث أمر بتزيين غرفة العرش وجدران القصر الكبير بصفوف من الرسوم والنحوت الناتئة والتماثيل التى توضع عند الأبواب ، مرتبطة بشكل تخيلى ، وبذلك أصبح هو مؤسس الرسوم الجدارية والنحوت المعمارية فى العصر الأشورى الحديث .

« صحيح أن النحت الناتىء الأشورى فى العصر الحديث قد بقى ، ليس أقل من النحت الأشورى الناتىء فى العصر الوسيط ، فنًّا لتزيين السطوح المستوية قائماً على أساس الرسم ، والخطوط المحزوزة والحدود المحفورة بدلاً من القولبة أو التشكيل . فلقد بقى النحت الأشورى الناتىء على الدوام مستوياً بصفة متعمدة مع التأكيد على الحدود البدنية . وحتى فى النحت الأشورى المجسم يكون السطح ، والملبس ، هما اللذان يحتلان المقدمة فى الأهمية الفنية . فتماثيل الحيوانات الخاصة بالأبواب والتى تستلزم بالضرورة أن تكون ذات ثلاثة أبعاد هى فى الواقع ذات منظرين جانبيين يشاهدان من مكانين متعامدين فى اتجاههما، ومن ثم يدمجان معاً فى مشهد واحد . ولا يعطى السطح المصور فى النحت الأشورى الناتى تقريباً عمقاً مكانياً فى المنظور . ومع ذلك فإن هذا الوسط التصويرى

المجرد بالذات وعلاقته بالمشاهد المفردة فى النحت الناتىء من العصر الأشورى الحديث قد أصبح عنصراً فردياً تماماً وأعظم تأثيراً فى الفن ، ومن أهم وسائله للتعبير . ذلك أن تركيب المشهد وتأليفه أصبحا يؤلفان العامل الحاسم فى تطور الأسلوب » . (أنطون مورتجات ـ الفن العراقى القديم ـ صفحة ٣٧٠ و ٣٧٨) .

ويتعرض الدكتور شمس الدين فارس للتطور الذى حدث فى النحت الأشورى البارز فى مرحلته الثانية عند قيام الامبراطورية الأشورية الثانية ، موضحاً عناصر الضعف والقوة فى هذا التطور . .

« فى عام ٧٠٥ قبل الميلاد وفى زمن الملك سنحاريب دخل تطور الفن الأشورى مرحلته الثانية وأن رسوم الشخصيات فى هذه المرحلة أصبحت أقل حجماً مما هو عليه فى السابق ، لذلك نرى أن بعض الارتباك أصاب التكوين على مسطحات النحت البارز . ولكن هذا ساعد الفنان فى تنفيذ أكبر عدد ممكن من المشاهد على سطح التكوين . نلاحظ فى هذه المرحلة أن المناظر الطبيعية أخذت تلعب دوراً زخرفياً على سطح التكوين مما جعل ديكورية المنحوتات البارزة (أى دروها التجميلى) يصل إلى مستوى أعلى وأرفع ، وذلك بتنفيذ أدق الأجزاء الزخرفية ، كرسم الزخارف المطرزة على ملابس الشخصيات (شكل ٥٥) .

وأن القيم الجمالية للشكل كما يفهمها الفنان الأشورى هى التمسك الشديد بإعطاء الحركة شكلاً ديناميكياً يتناسب ومضمون التكوين ، لقد عبر الفنان الأشورى عن مواضيعه بشكل واقعى ومعبر وخاصة ما يتعلق بعالم الحيوان ، حيث أن الفنان استطاع أن يصل إلى أعلى درجة فى قوة التعبير الداخلى والحركة الديناميكية وبدقة خارقة استطاع أن يصور أدق الأجزاء » . (المنابع التاريخية للفن الجدارى ـ صفحة ٢٨) .

« وقد عثر فى نمرود على تمثال « لاشور ناصربال » الثانى يمثله عارى الرأس قابضاً بإحدى يديه على الدبوس الحربى وبالأخرى على السيف المعقوف الذى يرمز إلى السلطة ، ونحس فى هذا التمثال الجمود عينه الذى نحسه فى التماثيل الأشورية عامة ، ومحيطه الخارجى يكاد لا يأبه بالتفصيل ، ولكنه يشعرك بأنك بين يدى إنسان تدلك قسمات وجهه



شكل رقم (٥٤)
نحت بارز أشورى « لماجريف » أى حيوان خيالى ، له رأس عقاب وجسم إنسان وجناحان .. وهو يقوم بعمل من الأعمال المقدسة .



شكل رقم (٥٥)
نحت أشورى بارز « لحصان الملك وسائسه وحامل السهام » .. يوضح مدى الاهتمام بتفاصيل الزى وزخارف السرج .

على الصرامة ، كما تنبئك لمحات عينيه عن الحزم وتكاد تشى شفتاه المضمومتان بما يضمره صاحبهما من قسوة وغلظة » . (د. ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٤١١) .

ومع هذا فإننا نجد على العكس من ذلك فى معالجة الأشوريين لتماثيل الحيوانات الخرافية ، أنها تبلغ حداً رائعاً من القوة والجمال بعكس تماثيل الآلهة والملوك .

« ولقد أبدعوا أيما إبداع فى نحت هذه التماثيل التى جعلوها على غرار ما كان مألوفاً فى الشرق من الاسترسال وراء الخيال ، فثمة أسد مجنح وآخر له رأس إنسان ، وثمة ثور نبت له جناحان ورأس إنسان ، وحيوان يجمع بين نصفين أحدهما لأسد مجنح والآخر لإنسان ، ونكاد لا نعثر لهم على تماثيل لأسود حقيقية إلا فيما ندر » . (شكل رقم ٥٦) .

وكذلك هناك شكل آخر من النحت شبه المجسم هو النحت على العاج ، وقد انفرد الأشوريون بهذا النوع من الآثار الذى يطلق عليه اسم « العاجيات » ، وإن كان من المرجح أنها لم تتم على أيدى فنانين أشوريين وإنما وصلت إليهم من سوريا أو فينيقيا مع التجار . . وهناك الكثير من الشواهد التى توضح ذلك بعد فحصها وتأملها . . إن هذه العاجيات قد بلغت القمة فى الجمال والدقة . .

« وفى نمرود عثر على قطع عاجية منقوشة نقشاً دقيقاً من صنع محارف سورية أو فينيقية (شكل ٥٧ ، ٥٨) منها ما هو من صنع محلى ، بلغت عدداً كبيراً وتتناول موضوعات محددة ، غير أنها متنوعة الشكل ، من ذلك « امرأة فى نافذة » ومخلوقات إلهية تحمى بجناحيها الشجرة أو « حور » صغير ، ومثل « أبو الهول المجنح » . ويكاد الإجماع ينعقد على أن هذا الإنتاج متأثر بالفن المصرى أو هو منقول عنه ، ولعله تم عن طريق التجارة أو فى شكل غنائم للحملات المظفرة .

وهناك لوحتان فريدتان تمثلان مشهداً واحداً غريباً ، هو مشهد لبؤة تنقض على رجل يبدو من قسماته أنه نوبى أو أثيوبى وسط أجمة من نبات اللوتس . وقد عبر الفنان عن اللبؤة فى خطوط يسيرة ولكنه اهتمّ بتفاصيل وجه الرجل الذى بدا وكأنه فى غفلة من مصيره

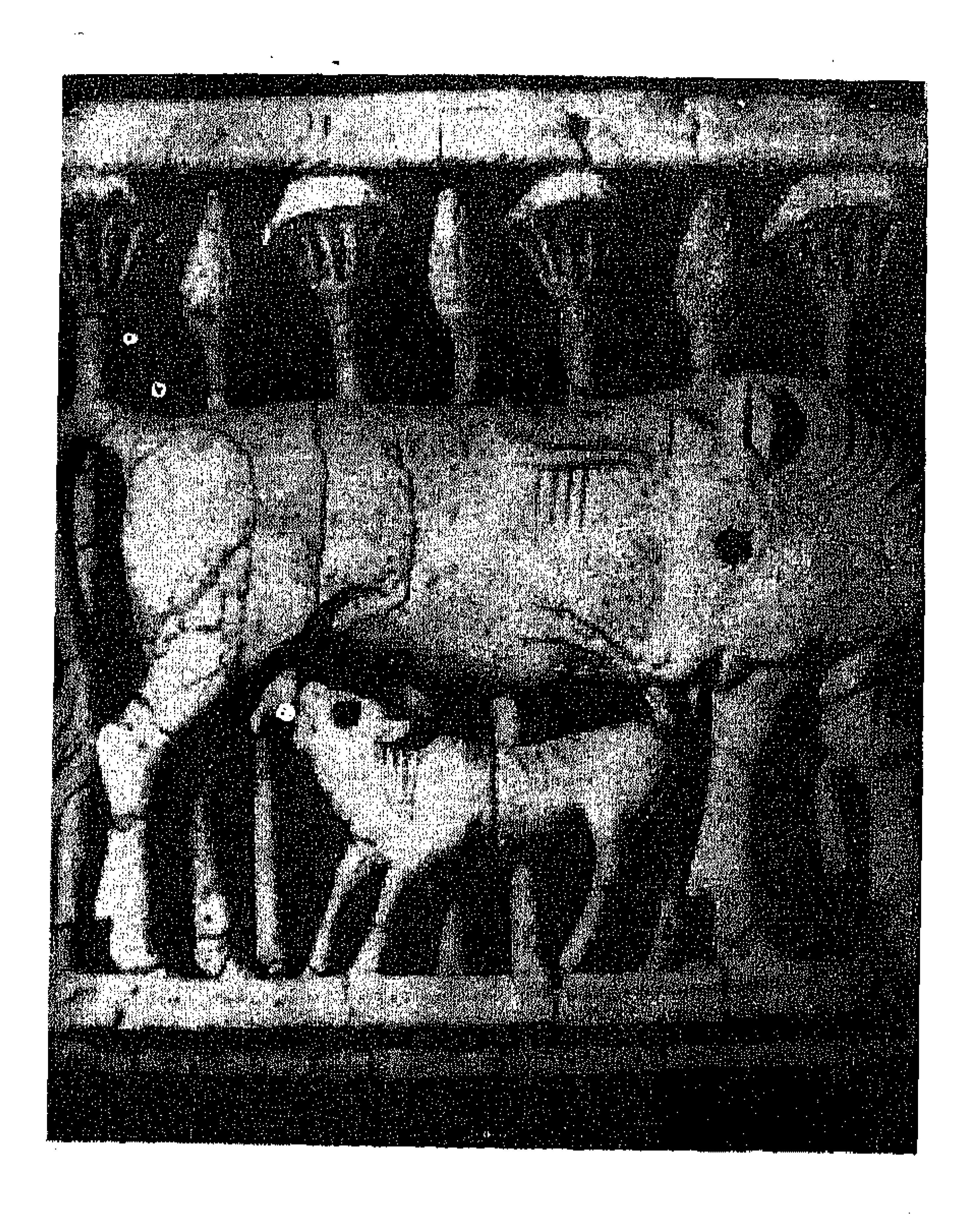
شكل رقم (٥٦)

تمثال « لماجريف » له جناحان وجسم حيوان ورأس نسر . . وهو مصنوع من البرونز .



شكل رقم (٥٧)

قطعة من العاج المنحوت فيها مشهد للبؤة تفترس زنجياً فى غابة من أزهار اللوتس وجدت ببئر بقصر « أشور بانيبال » . .



شكل رقم (٥٨)

قطعة من العاج للبقرة ووليدها بين أزهار اللوتس . . تعبر عن الأمومة . . هل صنع الفينيقيون هذه العاجيات بزخارف مصرية وباعوها لملوك أشور ؟

المحتوم (شكل ٥٧) . ولم نعرف بعد سر هاتين اللوحتين ، وغاية ما نعرفه هو أنهما أُلقيتا أيضاً فى بئر ، إثر الاضطرابات الداخلية أو على إثر تعرض المدينة لهجمات الميديين» .

« ولقد تميز الفن الأشورى ببساطة مذهلة ، قد تبدو فيه « الأشباح أو الخيالات » شبه مسطحة لا تظللها سوى تموجات قليلة لتأكيد الشكل ، غير أنها تنبض بالحياة والحركة والقوة ، فقد كان النحات يتتبع بسن أزميله مسار الأعصاب فى الأعضاء والأطراف ، وتبرز العظام من الجلد حتى تبدو وكأنها ستمزقه ، ويصور الأيدى ممسكة بقوائم الحيوانات أو قابضة على الأعناق أو جاذبة الأوتار والأقواس ، ثم الأسنان وهى تنهش ، والمخالب وهى تخدش والدماء وهى تسيل سوداء لزجة ، غير أنه ترك الوجه البشرى وحده جامداً لا يعبر عن انفعال داخلى ولا يشرق بذلك الإشعاع الذى يميز الوجوه فى الفن المصرى القديم . وقد صور الفنان الأشورى وجه الملك قاسياً عابساً له عيون واسعة ، وأنف معقوف ، وفم غليظ ، وقسمات جامدة قاسية ، يعلو رأسه تاج ، ويبدو شعر رأسه ولحيته مصففاً مخضباً ، وقد أمسك بوحش هائج وراح يذبحه أو يخنقه فى هدوء . ولم ينسى الفنان أن يرسم أدق تفاصيل ثوبه فى عناية ، فقد كان على الفنان الأشورى أن يتملق سيده ويتقرب إليه بأن يعنى بنقش أسلحته وزيه الحربى ويبرزه قوياً جامد الأحاسيس فى المعركة ، أكبر حجماً من أتباعه ، مسيطراً بلا جهد على الحيوان الهائج » . (د. ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الرابع ـ صفحة ٥٤٢ و ٥٥٨ و ٦٠٦) .

بينما يتتبع محمد حسين جودى الأوضاع المثالية والتحوير فى الحيوانات الأشورية المجسمة موضحاً بذلك بعض الجوانب المميزة لفن النحت عند الأشوريين . .

« ظهرت الأشخاص بصورة عامة فى النحوت البارزة والصور الجدارية بأجسام عريضة ضخمة مستطيلةبأوضاع أمامية وأقدام ورؤوس جانبية ، وعيون واسعة كاملة من الأمام وحواجب مقوسة وأنوف طويلة جانبية وشعر كثيف ولحى طويلة ، كما ظهرت بعض المخلوقات المجنحة كالثور المجنح فى النحت المدور بخمسة أرجل بدلاً من أربعة حيث تبدو لنا وكأنها فى وضعية طبيعية إذا نظرنا إليها من الأمام ، أو من الجانب ، وقد كانت

هذه أوضاع مفضلة لديه وتخدم أغراضاً معمارية أيضاً » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى القديم ـ صفحة ١٨٣) .

إلا أن « برنارد مايزر » يعقد مقارنة بين النحت البارز عند قدماء المصريين ممثلاً فى أحد أعمال الفن من الدولة القديمة (الأسرة الثالثة) مع عمل آخر أشورى من قصر «خورسباد» . .

« ولو أنه ليس من شأننا هنا أن نتتبع العلاقات بين الأمم بالتفصيل ، إلا أنه فى استطاعتنا مقارنة النحت المصرى . فى عمل مثل لوحة « حيزاير » (يقصد لوحة حسى رع) الخشبية التى تنتمى إلى القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد ، بالنحت البارز الأشورى الحجرى المعروف بالإلـه المجنح والذى ينتمى إلى القرن التاسع قبل الميلاد ويفصل بين هذين العملين ألفا عام وامتداد رقعة الصحراء العربية ، ومع ذلك فهم يشتركان فى صفات معينة تخلق تشابهاً بين الطرازين .

إذ فى مثال النحت المصرى نجد نحتاً بارزاً لشخص طويل له أكتاف عريضة ، وضعت بثبات ، لدرجة أن كل جزء فى الشكل يوازى مسطح الحشوة نفسها . وقد ارتفع هذا التعبير الرسمى غير الطبيعى عن طريق النسب المحسوبة لجسم الرجل ، وكذلك عن طريق موقع الأقدام الخارجة عن المألوف . حيث وضعت القدم أمام الأخرى مباشرة ، والأكتاف بشكل مربع أمامى والرأس فى وضع جانبى ، مع أن العين تتخذ الشكل الكامل فى الوجه . وتعتبر هذه الطريقة من الرسم الأمامى طريقة تعتمد على الإدراك أكثر منها تصويرية ، وهى أن الأشياء ترتب حسب التجهيز الخيالى أو الادراكى فى ذهن الفنان ، انها ترتب حسب ما يلمسه أو يدركه بعينه . والطريقة التى تقوم على الإدراكى على أى حال ، صالحة كالطريقة التصويرية تماماً وتعتبر مناسبة للاحتياجات الاجتماعية والنفسية الثابتة التى لا تتغير لحضارة هذا الملك الكاهن ورغبته فى عمل صور أرستقراطية مثالية تضمن الحياة الأبدية .

وبالرجوع إلى النحت الأشورى ، نلاحظ وجود نوع من النحت البارز القليل غير

المماثل، حيث توضع أجزاء الجسم المتعددة فى نفس الاتجاه الخارجى للمسطح . ذلك هو العنصر الأول للناحية المطلقة التى تقبل المقارنة . أما العنصر الثانى فهو الخط الخارجى المحكم المرن للشكل نفذ على درجة من القسوة أو العنف وروح التقليد التى تحتوى على أنواع انفعالية خاصة . وأخيراً نجد أن هناك مواضع أمامية هامة لكل جزء من الجسم يمكن مقارنتها مثل : الإبط ، والأكتاف ، والعيون ، وغيرها . . . وإظهار ما بداخل إحدى الأرجل والأذرع بالإضافة إلى إظهار ما بخارج الأخرى . ذلك هو التعبير الخطى والأسلوب الزخرفى ، وأكثر من ذلك فإن ذلك الأسلوب الذى يظهر الشخص من الأمام هو الذى يتميز به معظم الفن فى بلاد البحر المتوسط قديماً والذى يعرف باسم « المواجهة » .

والاختلاف بين الحضارتين واضح وضوحاً متساوياً . فالنسب التى استخدمت على التوالى فى هاتين الحضارتين تختلف تماماً . فالأشوريين يظهرون فى أعمالهم القصر فى القامة أكثر من إظهارهم للاستطالة والنحافة فى الشكل . وتظهر بعض التغييرات الأخرى فى تأكيدات الأعمال الأخيرة التى تمت فى العضلات . مثل الخطوط المخدوشة لعضلات الأذرع الأمامية من أعلى « وسمانة » الأرجل . أما الاختلافات التى تمت أخيراً وربما قد تكون أكثر أهمية ، فهى التى نجدها فى العمل المصرى بالنسبة للإحساس بالرقة التامة . وكذلك الإحساس بالقوة ، وحتى الإحساس بالوحشية التى أوضحها الأشوريين » . (الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ـ صفحة ٢٩٨ ـ ٣٠٠) .

٧ـ العصر البابلى الأخير (الكلدانى) :

فى عام ٦٢٦ قبل الميلاد استطاع الأمير الكلدانى « نبو بولصر » أن يستقل عن الامبراطورية الأشورية ويؤسس فى مدينة بابل المملكة الكلدانية السامية . . وبتعاون وتحالف الجيش البابلى مع الجيش الإيرانى الفارسى (الماذيين) استطاعا أن يحاصرا نينوى عاصمة الأشوريين فسقطت عام ٦١٢ قبل الميلاد ، فأحرق آخر ملوك أشور نفسه فى قصره ، وهى الحادثة التى استوحى منها « يوجين ديلاكروا » لوحته الشهيرة « نهاية سارد ينابال » . كما استوحاها « لورد بايرون » فى مأساته الشعرية عن موت سارد ينابال .

ولقد عمر الكلدانيون بابل وشيدوا فيها المعابد ، ولكن الآثار التى وصلتنا من عصرهم قليلة جداً . .

« وقد جاءت أعمال الكشف فى بابل مخيبة للآمال ، لأن القطع الفنية التى عثر عليها لا تنتمى للأسرة البابلية الجديدة ، وهى أشبه ما تكون بمحتويات متحف أودع فيه الملوك تذكارات انتصاراتهم من لوحات حيثية وأشورية ، وتماثيل ونحت بارز من مارى . غير أننا نستطيع اليوم أن نجزم بأن تمثال الأسد الجاثم فوق فتاة بأطلال القصر الرئيسى « لنبوخذ نصر » (شكل رقم ١٣) ـ والذى يتحفظ الخبراء حتى سنوات قليلة فى تحديد مصدره ـ إنه بابلى ، وذلك بعد اكتشاف قطع عاجية من نمرود فى عام ١٩٥٢ تتناول موضوعاً مشابهاً ، وانتهى الاعتقاد بأنه حيثى . غير أنه من العسير تحديد تاريخ نحته أو التأكيد بأنه ليس من الأعمال التى تمت قبل مجىء البابليين الجدد . ويرمز الأسد لسيطرة الإلهة عشتار على العالم، فى حين ترمز الفتاة للإلهة الأم تحميها عشتار » . (د . ثروت عكاشة ـ صفحة ٦٢٨) .

ويختلف المؤرخون فى تحديد الرمز الذى يشير إليه تمثال « أسد بابل » فعند زيارة المؤلف للعراق عام ١٩٧٦ لاحظ أن معظم الفنانين والمثالين العراقيين يعتبرون الأسد رمز بابل المنتصرة والمرأة الراقدة تحت قدميه هى الجيوش المقهورة التى انتصرت عليها بابل . . بينما يورد محمد حسين جودى تفسيراً آخر لهذا العمل النحتى الهام :

« وأن الشخص الذى يزور آثار بابل فى المتحف العراقى يجد أعمالاً فنية كثيرة ومتنوعة تعود إلى هذا العصر .

ومن النحوت النادرة التى وجدت لهذا العصر تمثال أسد بابل وهو معمول من الحجر يمثل أسداً يفترس آدمياً ويذكرنا هذا الشكل بقطع العاج الأشورية وعثر أيضاً على أختام مسطحة تبدو بها بعض مواضيع صيد الحيوانات ومواضيع دينية » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى القديم ـ صفحة ٢٠٣) .

وبغض النظر عن هذه الاختلافات حول مدلول التمثال فهو يوضح أن فن النحت قد

وصل إلى قمة من قممه الشامخة سواء فى نحت الحيوان أو نحت الجسم الإنسانى فى صياغة تشكيلية ناضجة تدلنا عليه هذه القطعة النادرة رغم ما أصابها عبر العصور حتى اكتشافها .

أما النحت البارز الكلدانى فقد اتخذ وجهة جديدة تتلاءم مع الخامة المتوفرة حول مدينة بابل وهى ليست الحجر الجيرى أو المرمر كما كان العهد فى المدن الأشورية الثلاث « نينوى » و « خورسباد » و « نمرود » . . إن خامة النحت البارز البابلى كانت من الفخار المزجج المستخدم فى البناء :

« وكانت المبانى تقام فى الأكثر من الآجر ـ إذ لم يكن الحجر متوفراً ـ ويغطى بالقرميد البراق الأزرق أو الأصفر أو الأبيض ، يحمل نقوشاً مختلفة مسطحة أو بارزة لحيوانات وطيور وغيرها . ولا يزال الكثير من تلك الصور باقياً إلى اليوم يشهد لتلك الصناعات بالسبق » . (د . ثروت عكاشة ـ صفحة ٤١) .

ويرى الدكتور ثروت عكاشة أن فنون النحت البارز البابلية الجديدة هى ردة إلى القديم . . ردة إلى النحت البارز عند البابليين الأول والكاشيين لأن مفهوم الملكية لديهم كان هو التشييد والبناء وليس الافتخار بالمعارك والقوة والبطش .

« الجدران مبنية بالطابوق وبمحاذاة شارع الموكب امتد إفريز بارتفاع متر واحد من الطابوق المزجج بألوان منها الفيروزى والأزرق الفاتح والغامق ، وبهذه الخلفية اللامعة يلوح بهيبة اتجاه القادمين إلى البوابة وبنفس انوقت اتخذ من اللون الأزرق عند البابليين كلون لطرد الشرور التى تحاول الدخول إلى مدينة الإلّـه مردوخ . على هذه الجدران رسمت مجموعة من الأسود المزججة بمجموعة ستين أسداً من اليمين واليسار . أحجام الأسود متساوية ، تميزت بعضها عن بعض بألوانها المختلفة الأبيض مع الأصفر والأحمر القهوائى . (شكل رقم ٥٩ ، ٦٠) .

كما زينت بوابة عشتار برسوم تمثل الثيران المقدسة والإلّـه مردوخ بالإضافة إلى مخلوقات

خيالية برأس أفعى الأرجل الأمامية كأرجل الأسد والخلفية كأرجل الصقر » . (شمس الدين فارس ـ المنابع التاريخية للفن الجدارى ـ صفحة ٣٠ و ٣١) .

* * *

سقطت بابل عام ٥٣٩ قبل الميلاد فى أيدى كمورش الفارسى ، فبدأ العصر الفارسى الأخمينى . . الذى تبدأ به مرحلة التبعية فى بلاد ما بين النهرين . .

« وقد وضع اختفاء نينوى وبابل نهاية للتأثير السياسى لبلادالرافدين . إلا أن آثارهما الثقافية ظلت نابضة حتى بعد اندثارهما . . . .

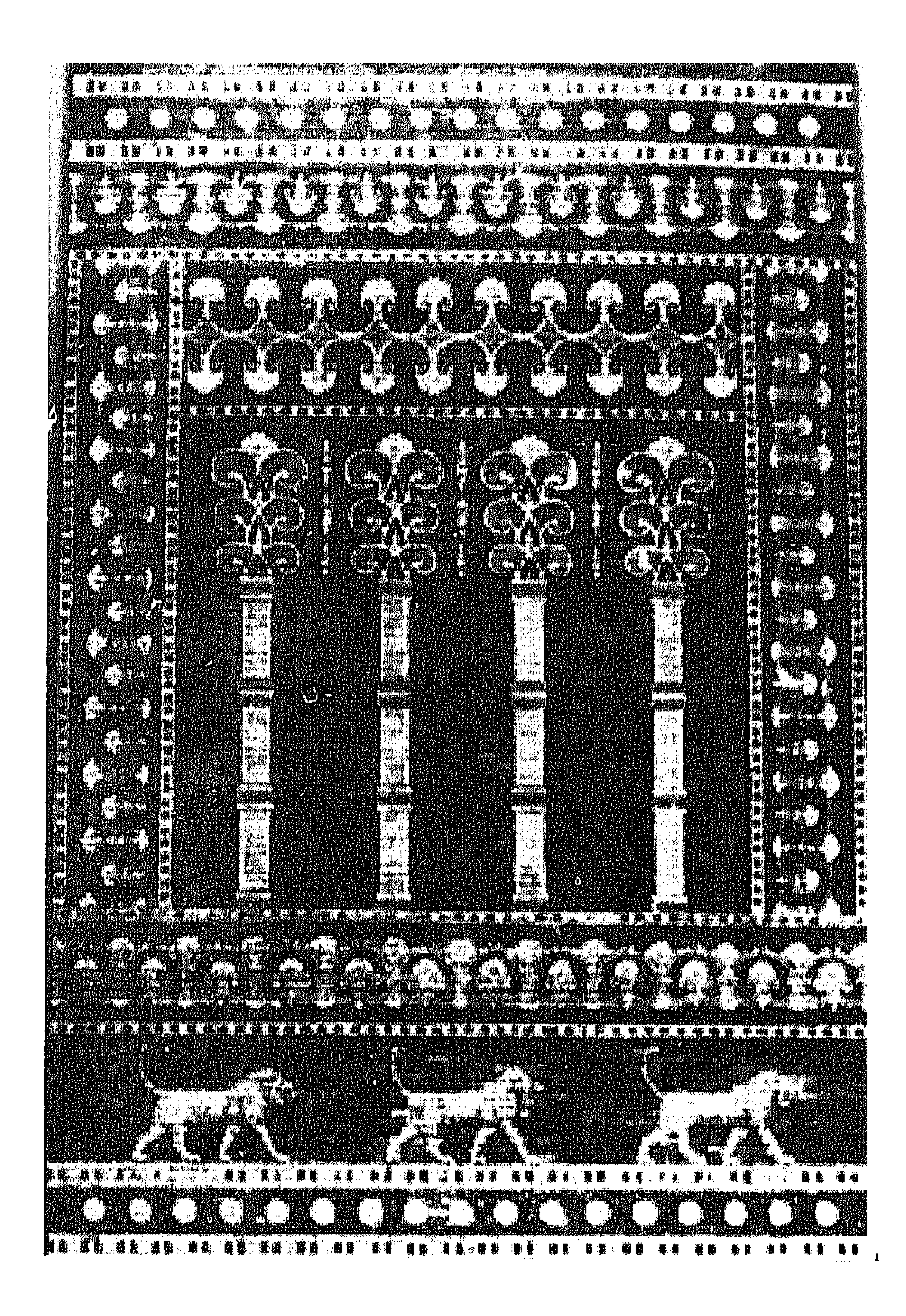
. . . . فجاءت مواكب دافعى الجزية والجنود والموظفين فى قصر برسيوليس الأخمينى نسخة من مواكب خرصا باد الأشورية ، وجاءت الأسود المشكلة من الآجر المزجج ، نسخة صادقة من الوحوش التى كانت تزين طريق المواكب فى بابل أو قصر نابو بلاصر » . (د . ثروت عكاشة ـ صفحة ٦٣٠) .

« فشعوب وادى الرافدين من سومريين وأشوريين ومرحلة العصر العباسى تميزت فنونهم بعضها عن بعض بصفاتها الخاصة وفى نفس الوقت تأثرت بعضها ببعض واجتمعت فيها خواص متقاربة أهمها : الدراما ، الحركة الديناميكية ، ديكورية العمل الفنى فى اللون والكتل ، والتناظر الزخرفى . إن هذه الخواص نستطيع أن نحددها بتقاليد فنية ذات طابع عام يميزها عن التقاليد الفنية للبلدان الأخرى » . (شمس الدين فارس ـ صفحة ١٢) .

« هذا وقد عبرت فنون وادى الرافدين عن مفهوم خاص للجسم الإنسانى ، فقد صوره الفنان القديم بحركة عنيفة وحيوية فائقة مع تحقيق المرونة فى الأجسام والاستدارة فيها (Form)، ولو قارنا هذه المزايا مع الفن المصرى لوجدنا أن فنان وادى النيل كان يرسم جميع الأشكال سواء أكانت واقفة أم جالسة أم سائرة أم ساكنة بهيئة منتصبة خالية من الحركة كأنها مستندة على خط شاقولى عمودى من الأعلى إلى الأسفل وهذا بطبيعة الحال يختلف عما ذكرناه آنفاً عن الفن العراقى القديم . وفى هذه الحالة لا يمكن أن نعتبر الفن

شكل رقم (٥٩)

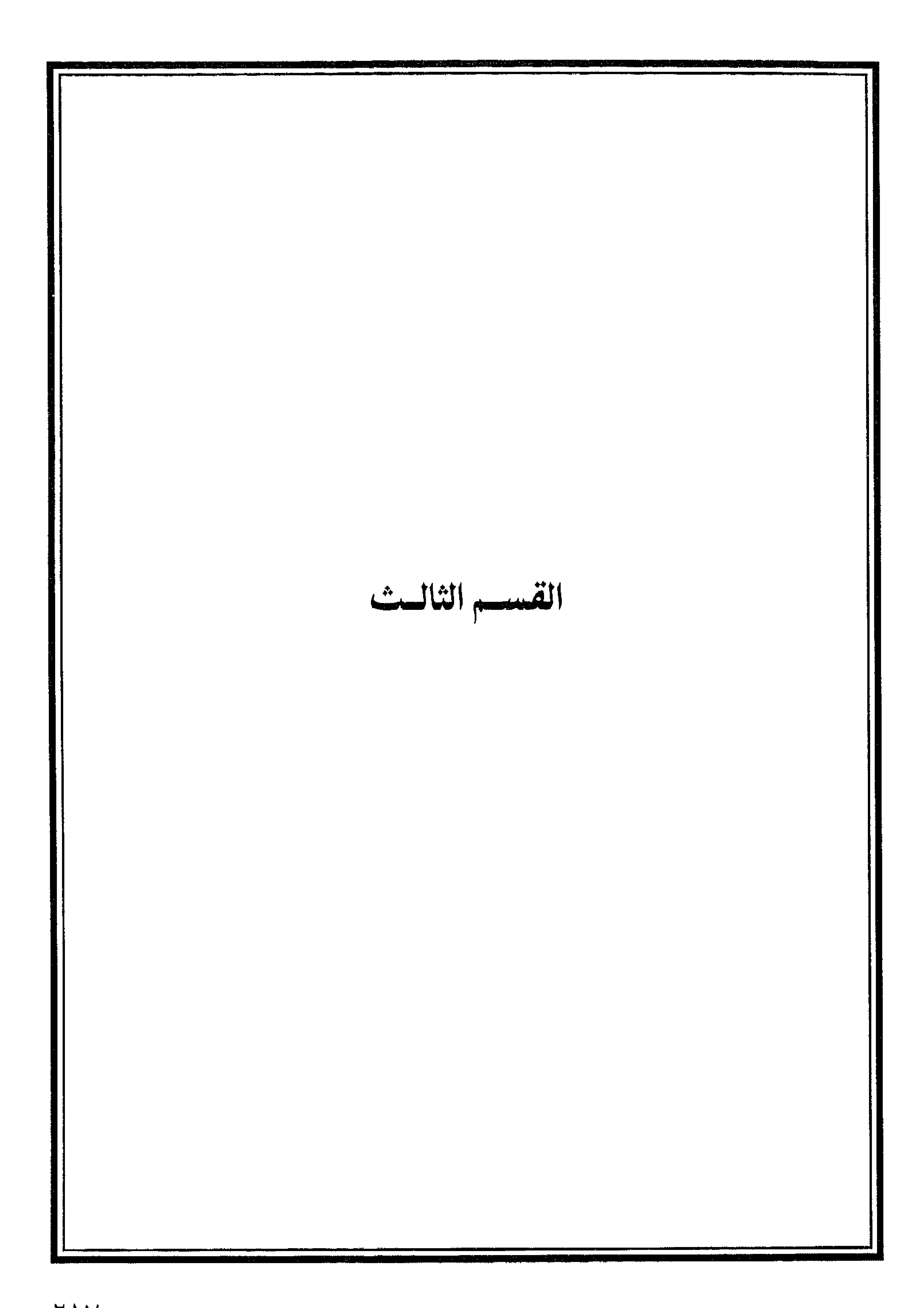
جدار القصر الجنوبى فى بابل .. إنه مكون من الآجر المطلى بالمادة الخزفية الملونة بالفيروزى والأزرق الفاتح والغامق .. عدد الأسود فى أسفل الجدار ٦٠ أسداً .





شكل رقم (٦٠) : جزء تفصيلى لأحد أسود جدار القصر الجنوبى فى بابل .

المصرى سابقاً للفن العراقى ولا الفن العراقى سابقاً للفن المصرى ، إذ أن فن كلتا الحضارتين كان له السبق على الحضارات والفنون الأخرى ، وكانت الطبيعة مصدر الإلهام والوحى الفنى فى كليهما . ونجد الفن فى كلتا الحضارتين ذا علاقة وطيدة بالعقائد الدينية السائدة آنذاك التى كانت تعتبر رسمية وليست فردية » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى القديم ـ ١٩٧٤ ـ صفحة ٢١٣، ٢١٤) .



القسم الثالث

الفصــل الأول

خفـوت فـن النحـت فى مصـر

١ـ العصـر الصـاوى :

بعد انهيار الثورة الأخناتونية فى مصر التى ننظر إليها الآن باعتبارها أول دعوة للتوحيد وعبادة إلــه واحد دون الآلهة الأخرى، والتى أصبح من المؤكد أن التعاليم الموسوية قد اعتمدت بشكل رئيسى عليها وألبستها ثوباً قبلياً رعويا ينصر الراعى على الفلاح . . بعد انهيار هذه الثورة ثم قيام الأسرة التاسعة عشرة ، كانت الردة الدينية تعنى ردة فنية أيضاً ، ولم تصل منحوتات الأسرة التاسعة عشرة ـ رغم الامبراطورية العسكرية التى أقامها رمسيس الثانى ـ درجة الأصالة والابتكار فى العصر السابق ، رغم ضخامة المنشآت والتماثيل التى نسبت إليها ـ وأغلب الظن أن ملوك هذه الأسرة استولوا على منشآت سابقة ونسبوها إلى أنفسهم ، كما أن الاتجاه إلى الضخامة والصرحية كان مبالغاً فيه حتى افتقر إلى الرقة والحيوية التى عرف بها فن النحت فى الأسرة الثامنة عشرة . .

« وإذا عرضنا لبعض الاختلافات بين الأسرتين التاسعة عشرة والثامنة عشرة ، نجد بعض التجديد الذى تم بعيداً عن محيط السياسة . يخص الدين والفن واللغة ، وقد سبق لنا الحديث عن النشاط الضخم الذى قامت به الدولة فى المنشآت المعمارية فى عصر رمسيس الثانى، وهذا النشاط يدعونا إلى التساؤل عن الطريقة التى استطاعت الدولة أن تحصل بها على الكميات الكثيرة من المواد التى تحتاج إليها هذه المنشآت العديدة بل كيف استطاعت أن تحصل على ذلك العدد الضخم من العمال الفنيين اللازمين للعمل . ويجدر بنا هنا أن نشير إلى الفارق العظيم بين عمارة الأسرة الثامنة عشرة وأسلوبها الرقيق ونقوشها الدقيقية الجميلة وبين عمارة الأسرة التاسعة عشرة وأسلوبها غير المتناسق ونقوشها الغائرة التى تصل فى عمقها حدا يذهب بجمالها ودقتها وبخاصة تلك النقوش التى يكتب بها اسم

الملك ،فكانت تنقر بعمق كبير فوق كتابات أخرى أقدم منها فلا تبقى على أى أثر من آثارها» . (الكسندر شارف ـ تاريخ مصر ـ صفحة ١٥٥) .

وهكذا كانت الأسرة التاسعة عشرة تمثل مقدمة للعصر الصاوى الذى جاء بعد ذلك وكان ينظر إلى الفن القديم باعتباره نموذجاً ومثلاً أعلى يحتذى حتى وجدنا أفلاطون يقول فى محاورة القوانين :

« هناك فى مصر تنتشر قائمة تصف التحف الفنية التى تعرض فى المعابد ، ولم يكن من المسموح به ، وليس حتى الآن مسموحاً للرسامين أو المصورين أياً ما كانوا أن يجددوا أو يتخيلوا شيئاً لا يتفق والتراث القديم . ويجد الملاحظ هناك أشياء مصورة أو منحوتة منذ عشرة الآف سنة ، وعندما أقول عشرة آلاف فإنى لا أبالغ بل أذكر الحقيقة بالضبط ، ولا تزيد هذه الموضوعات روعة ولا قبحاً عن موضوعات هذه الأيام لأنها تصمم وفقاً لنفس القواعد ، ويستحسن المتحدثون هذا الإبداع فى التشريع والسياسة » . (دنيس هويسمان علم الجمال ـ القاهرة ١٩٥٩ ـ صفحة ٢١) .

وهذا الرأى الذى يورده أفلاطون فى محاورته يعبر عن الفكرة العامة التى انتقلت إلى اليونان عن الأخلاق الفنية فى العصر الصاوى وحتى فتح الإسكندر لمصر . .

« فأهم ما يتميز به العصر المتأخر (من ٧١٥ إلى ٣٣٢ ق . م) هو المغالاة فى التمسك بالقديم ، وذلك فى الأسلوب الفنى الذى يضفى على الإنتاج الفنى نوعاً من الجمود ويجعله غريباً علينا ، وفى محاكاة الأسلوب الفنى للدولة القديمة وإعادة استخدام الألقاب التى كانت قد اختفت وعفا عليها الدهر ، بل استخدموا أيضاً الأسماء التى تسمى بها الناس فى تلك الفترة » . (الكسندر شارف ـ صفحة ١٦٩) .

« ظل صانعو التماثيل والنقش البارز فى الفترة الانتقالية الثالثة قريبين جداً من الأنماط الرعمسية . فقد افتقر النقش البارز إلى الإلهام ودقة التنفيذ . وليس ثمة أنماط تخرج على الأساليب الباهتة سوى بعض التماثيل الملكية : شـشنـق فى صـورة إلـه الفيضـان ، أو « سورجون الثانى ربانا للمركب الإلهـى ، وعدد من الكتل تصور نبلاء من طيبة . وتغص المتاحف بأثاث جنائزى مصنوع من الخشب وملون بألوان زاخرة ، جىء به من

المقابر الجماعية والسراديب المسلوبة . وقد جرى العرف على أن تنسب إلى الأسرتين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين جميع تماثيل الآلهـة سوكاريس ، وكل تلك التوابيت والنصب الخشبية ، وإن كانت النماذج التى ابتدعت فى عهد الملوك الكهنة قد عاشت ـ فى الواقع ـ حتى الفتح الفارسى . وفى تلك القطع ذات الألوان الصارخة يميل المرء إلى تبين بصمات ذوق فاسد هو من سمات عصر ابتذال معنوى وخلقى . والحق أن طابعها البربرى نفسه يعد من عناصر جاذبيتها .

ويتميز فن الخزف فى طيبة فى الأسرة الحادية والعشرين ، بذلك اللون الأزرق العميق الذى يجذبنا فى تماثيل « الشوابتى » فى آثار الدير البحرى . غير أن أكبر الإنجازات الفنية فى الفترة الانتقالية الثالثة تركزت فى شغل المعادن » .

« وحاول الفنانون تقليد فنون الدولتين القديمة والوسطى تقليداً حرفياً . وكانوا ينسخون نقوش منف فى الدولة القديمة والفترة الانتقالية الأولى ـ فى المعابد الإلهـية ومقابر العساسيف . وقاموا بنقش مقتطفات من « نصوص الأهرام » ورسوم التوابيت الموجودة فى منف وهليوبوليس ، وكانت التماثيل الملكية وتماثيل الأفراد المنحوتة من الشيست والديوريت المصقولة صقلاً مبالغاً فى إتقانه ـ كانت تقليداً متطرفاً ، ومن ثم مصطنعاً ، لأعمال العصور القديمة . وأن صور سادة سايس وكهنة طيبة ، تلك الأجسام الرياضية والوجوه المبتسمة أو القبيحة بما ترتديه من ملابس وشعر مستعار ـ إنها جميعاً جميلة حقاً ، بل باهرة ، إذ تعبر بأسلوبها الكلاسيكى عن إرادة حضارة غير قادرة على التجديد ولكنها متشبثة بالحياة » . (يويوت ـ مصر الفرعونية ـ صفحة ١٦٩ ، ١٩٤) .

« ويقول ماسبيرو إن المدرسة الصاوية « وهى مدرسة النحت التى نشأت فى العصر المتأخر » لم تتبع طريقة مدرسة منف « مدرسة النحت فى الدولة القديمة » الممتازة بدقتها الظاهرة فى تماثيلها ، ولا طريقة مدرسة طيبة « مدرسة النحت التى قامت فى عهد الدولة الحديثة » التى تبدو فيها الصلابة والقوة والضخامة ، وإنما عنيت بإخراج أشكال رقيقة تمتاز أعضاؤها بالرشاقة والليونة .

على أنه من جهة أخرى ، ساد فى العصر الصاوى تقليد تماثيل الأسرتين الرابعة والخامسة ، وكثيراً ما كانت تصنع تماثيل محاكية لهذه التماثيل أدق المحاكاة . وقد كانت الدقة والإسراف فى الصنعة من مميزات الفن الصاوى .

وقد اجتذب الفن الصاوى فلاسفة الإغريق وفنانيهم تحدوهم الرغبة فى النقل عن مصر والتعلم منها ، والنماذج الإغريقية فى التماثيل فى القرنين السابع وأوائل السادس قبل الميلاد ، واستلهمت النماذج الصاوية بلا ريب . وقد انعكست الآية فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد أى فى نهاية عهد الملوك الوطنيين وبداية عهد البطالمة حيث نرى أمثلة واضحة فى نقوش المقابر وغيرها تدل على التأثر بالفن الإغريقي . وقد ترتب على امتزاج الفن المصري بالفن الإغريقي فى عهد الاضمحلال ظهور فن منحط ، على أن هذا أخذ ثوباً جديداً بعد أن مسته الصوفية المتأثرة بالعقيدة المسيحية فى بداية القرن الثانى الميلادى». (أبو صالح الألفى ـ الموجز فى تاريخ الفن العام ـ صفحة ٨٦) .

هذا بينما يرى الدكتور ثروت عكاشة أن الفن المصرى القديم مر بمرحلة انطلاق فى العصر الصاوى ثم عاد ليرتد إلى نقل النماذج القديمة دون إضافة أو ابتكار .

ذكرنا من قبل أن الفن المصرى القديم عاد إلى الانطلاق مرة أخرى فى عهد الملوك الصاويين أى فى القرنين السابع والسادس ق . م . تحت تأثير حركة جديدة تنطوى على رغبة فى حفظ التراث والإبقاء على أصوله ، وكان من نتيجة هذا مزيد من منجزات فنية تعد نسيجاً وحدها . وكانت ثمة نتائج ملحوظة فى مجال النحت ، غير أن الفنانين لم يلبثوا أن ارتدوا من جديد ينسخون الأشكال الموروثة فى الفن القديم . وكان للموجة القومية التى غمرت البلاد فى عصر الأسرة الثلاثين تحت حكم الملوك المصريين انتعاش جديد فى الفن ، غير أنها ما لبثت أن انتكست ونكصت على عقبيها وأخذت فى نسخ الأعمال القديمة .

وقد عرف المثالون المصريون فى العهود اللاحقة إلى جانب حرصهم على تقليد الفن الأسبق بشيئين : أولهما الإقلال من عدد التماثيل القائمة بذاتها . وثانيهما : إغفال النقوش المميزة كاهليليج الملوك الذى يحدد زمنها ويكشف عن عصرها ، وهذا هو السبب الذى أدى إلى اضطراب تاريخ الأعمال الفنية اللاحقة» . (د . ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الثالث ـ صفحة ١٣٠٠) .

«ولا يفوتنا أن نشير إلى ناحية أخرى ذات خطر ، ذلك أن اليونان بدأوا يفدون على مصر كتجار منذ القرن الثامن قبل الميلاد وقد سكنوا بضع مدائن قريبة من الساحل ، وكان لاتصالهم المباشر بالمصريين منذ هذا القرن حتى دخول الاسكندر عام ٣٣٢ ق . م . أثره فى التبادل الثقافى والفنى . ولكن المصريين تقبلوا هذا التبادل بقدر ، فقد أخذوا القليل مما يتصل بالحياة اليومية ، أما الأمور المتصلة بالدين فقد ظل المصريون على تقاليدهم لا يتخلون عنها . ومع ذلك فطابع آثار هذه القرون ـ برغم قلتها ـ فى مصر ، لتشهد إقبال المصريين على التجديد فى حدود معقولة ، ولكن أيديهم التى مرنت من بعيد على فن معين، كان من العسير عليها أن تمارس فناً خشناً على أية حال إن قورن بالفن المصرى التقليدى ، وهكذا خرج فن مشوه لا هو بالمصرى الخالص ولا هو تقليد للفن الأشورى أو الفارسى أو اليونانى ، بل فيه من كل فن أحياناً لمحة أساءت إلى الفن المصرى أكثر مما أحسنت» (محيط الفنون ـ صفحة ٥٢) .

٢ـ العصر اليونانى الرومانى :

عندما غزا الاسكندر الأكبر مصر اضطرب الفن اضطراباً شديداً ، لقد انقطع ـ لأول مرة ـ التسلسل التاريخى والاستمرار الذى دام لأكثر من ثلاثة آلاف عام ، وبدلاً من أن تمتص مصر الحضارة الوافدة وتشكلها وفق شخصيتها انهارت أمام الغزاة واضطربت شخصيتها وأصبحت من ذلك التاريخ عرضة للهزات فتغيرت لغتها مرتين حتى الآن كما تغيرت ديانتها ثلاث مرات .

ويقول «الكسندر شارف» موضحاً ضخامة الانتقال الذى حدث بانتصار الاسكندر المقدونى على مصر :

«وبعد موت الاسكندر قام بطليموس المقدونى أحد قواده بإدارة شئون مصر كإحدى الولايات التابعة للامبراطورية المقدونية وذلك باسم وريث الاسكندر أى فيلبس أريدايوس الذى ورد اسمه منقوشاً على قدس الأقداس الخاص بمعبد آمون فى الكرنك ، ثم حكم باسم اسكندر الثانى ، وأعلن نفسه بعد موتهما ملكاً على مصر . ودام حكمه من سنة ٣٠٤ ق . م . إلى سنة ٢٨٤ ق . م . وقدس بعد موته كإله وأقيمت له عبادة خاصة

ولقب بلقب «سوتير» أى المنقذ . ويعتبر منشىء أسرة البطالمة فى مصر التى دام حكمها ما يقرب من ثلاثة قرون أى إلى عام ٣٠ ق . م . ومن المعروف عن هذه الأسرة أنها أقامت أسس حكمها على الأساليب الإغريقية البحتة بحيث كان علماء الآثار المتخصصين فى الدراسات المصرية يعتبرون بدء هذه الأسرة نهاية لفترة تخصصهم ويصبح التحدث عن تاريخ هذه الأسرة من الدراسات التى يقوم بها علماء العصرين اليونانى والرومانى ، وليس من شك فى أن دخول الحضارة اليونانية ومن بعدها الحضارة الرومانية قد قضى قضاء مبرماً على الحضارة المصرية فى كل مظاهرها سواء فى الفن أو فى الدين أو فى اللغة وأخذت هذه الموجة تبدو واضحة ابتداء من أوائل القرن الأول الميلادى بحيث لم يبق من القديم سوى بعض المظاهر السطحية» . (الكسندر شارف ـ صفحة ١٨٣) .

«فإذا تأملنا فن النحت المصرى فى عهد البطالمة سواء فى التماثيل القائمة بذاتها أو فى النقوش وحاولنا أن نعرف ما إذا كانت تعتمد على التراث الأسبق أم تقدم لنا جديداً بسبب التأثير الإغريقى ، كان علينا أن نتصفح تلك المجموعات الكبيرة من النقوش ـ نقوش المعابد والشواهد الجنائزية التى يمكن تأريخها تأريخاً يقرب من الحقيقة لنعرف التطور الخاص بأسلوب فن النحت المصرى فى عصر البطالمة .

وتكشف لنا دراسة النقوش وموازنتها بالتماثيل القائمة بذاتها عن مراحل ثلاث فى الفن المصرى فى عصر البطالمة تستغرق كل مرحلة منها قرناً من الزمان . وعلى الرغم من أن هذه المراحل ـ كما يذكر إبراهيم نصحى ـ تنطوى على بعض الفوارق غير أنها ليست فوارق ذات بال » .

«ولا نذكر أن الإسكندرية خلال العصر اليونانى الرومانى لم تكن تعد جزءاً من مصر بل كانت أشبه بالمدينة المتاخمة لمصر كما قيل عنها . نعم لقد كانت مدينة يونانية المسحة مصرية بالجوار . هكذا شاء لها البطالمة ، أن تعيش موصولة بالبحر المتوسط فساسوا أمورها سياسة خاصة تختلف عن تلك التى ساسوا بها سائر بلاد مصر التى تركوها كما هى فرعونية الطابع ، وهذا ما نراه فى المعابد المصرية فى هذا العصر .

لقد ظهر هذا الطابع اليونانى منذ قدوم الاسكندر ، فخطط المدينة على غرار المدن

اليونانية ، وما أن تم تشييدها حتى توافدت إليها جموع كثيرة من اليونانيين ، وكان البطالمة يشجعون الوافدين من اليونانيين على البقاء بما يوفرونه لهم من وسائل للكسب والعيش . وكان أن تدفقت على الاسكندرية غنائم وأسلاب من تلك الغزوات الموفقة فى آسيا وأفريقية وحوض البحر المتوسط ، كما نشطت التجارة والصناعة وخاصة بعد إقامة منارة الإسكندرية فإذا المدينة تزدحم بالمعابد والمبانى العظيمة وتزدان ميادينها بالتماثيل ومكتبتها بالتحف والآثار .

وهذه المدينة التى نشأت يونانية فى تخطيطها لم يكن غريباً عليها أن تبدأ يونانية فى فنها ، ولكن ما لبث أن امتزج الفن الوافد بالفن المقيم فكان هذا الطابع ، ثم كان آخر الأمر أن ضعف الطابع الدخيل بجميع مظاهره وخصائصه » .

«ونقد انكب علماء الآثار الهيلينستية على دراسة فن النحت فى الاسكندرية فكان منهم من يرى أن الاسكندرية كانت تخلو من مدرسة للنحت ، ومنهم من يرى أن الاسكندرية كانت تحوى مدرسة له ، وهذا النفر من العلماء قليلون .

. . . ثم إن الطبيعة وإن كانت لم تهب مصر المحاجر التى توفر لها الرخام فلقد وفر لها البطالمة ، وكانوا من القدرة بمكان شرائه واستيراده شأنه شأن أية سلعة أخرى . ثم إنه من الثابت أن المثالين السكندريين لم يستعملوا الرخام وحده وإنما كانوا يستعملون الجص والحجر الجيرى المحلى والجرانيت والبازلت وغيرها من المواد الأخرى . ولعل صغر حجم التماثيل يفسر لنا هذا العوز فى الرخام ، كما قد يكون هذا لأن المثالين أعرضوا عن منافسة ضخامة الآثار التى تميز بها الفن المصرى ، ثم ميلهم إلى إبداع التحف الرقيقة الأنيقة . وليس هذا الإنتاج بالقليل عما ذكرنا من أن الجانب الأكبر من عاصمة البطالمة «الإسكندرية» لايزال مغموراً تحت سطح البحر أو مطموراً تحت سطح المدينة الجديدة .

وليس من المعقول أن يكون تنوع الأهلين والمخالفة بينهم جنساً سبباً فى تأخر الفنون وتخلفها . ولكن الشيء المؤكد أن هذا ساعد على النجاح السريع فى ناحية من نواحى الفن وهى «تصوير الحياة اليومية» ونقل الناس من حرفهم وصناعاتهم وأعمالهم العادية إلى اللوحات والتماثيل» ، ولقد كان هذا أبرز الفنون السكندرية وأشدها تميزاً .

ويقال إن البطالمة شملوا برعايتهم المهندسين المعماريين والمثالين «المصريين» غير أن هذا ليس له سند من الواقع يؤيده ، لاسيما فيما يتصل بالقرن الرابع ومعظم القرن الثالث ق . م . خاصة ، إذ كانت سياسة البطالمة والفنانين الإغريق لم تكن لتتيح شيئاً من ذلك ، فلقد كلف البطالمة أشد الكلف بالفنانين الإغريق ومن بينهم أبلليس وبيرجوتليس ، وَعَنَوْا أشد العناية بإهداء أعمال المثالين كما حرصوا على اقتنائها .

وإذا صح أن استبعاد الإغريق آخر الأمر كان له أثره فى مستوى النحت فى الإسكندرية ، فإن هذا لم يكن إلا مع ابتداء القرن الثانى » .

«أما النحت ذو العناصر الممتزجة فالمقصود به تلك الإبداعات التشكيلية التى تدخل عليها مواد أو صناعات فنية أو موضوعات أجنبية بالنسبة إلى الأسلوب ، مثال ذلك رأس الإسكندر ، فلقد جاء فى أسلوب إغريقى خالص غير أنه صنع من البازلت والجرانيت وهما من المواد الدخيلة على فن النحت الإغريقى . وكذلك الآلهة المصرية قد عولجت بأسلوب إغريقى ، كما أن الآلهة الإغريقية اتصفت بصفات مصرية .

ولايزال الأسلوب هو السمة الأساسية فى كافة الفنون ، وهو المعبر عن أفكار الفنان ، وهو لذلك يحمل طابع حضارته ، ومن ثم لاتكون الموضوعات والصفات الفنية التقنية أو المواد المستخدمة دليلاً على اندماج الأساليب أو اندماج الحضارات ، إذ أن اختلاط هذه العناصر هو وليد البيئة وقدرة الفنان على التكيف مع الظروف التى يعمل فيها ولكنه ليس وليد اندماج حضارتين معاً ، لأنها فى الواقع ليست غير ملامح خارجية على حين أن الجوهر هو الأسلوب النقى النقاء كله . وعلى ذلك فمن الخطأ القول بأن أسلوب أحد التماثيل يتأثر بانطباعات مصرية أو إغريقية لأن لباسه مصرى أو إغريقى أو لأن صفاته مصرية أو إغريقية أو لأن موضوعه أو صناعته الفنية ذات تقنية مصرية أو إغريقية .

وثمة نماذج كثيرة من أعمال النحت المختلطة ، فيضم المتحف اليونانى الرومانى فى الإسكندرية رأساً للاسكندر الأكبر من الجرانيت الأحمر ، تلك المادة الغريبة على النحت الإغريقى والشائعة فى النحت المصرى . كذلك لم يكن جشو موضع كرة العين بمادة مختلفة شائعاً فى الرؤوس الحجرية فى النحت الإغريقى حتى ذلك الوقت . وثمة ثقب واسع فى

أعلا رأس التمثال من أجل تثبيت بعض أدوات الزينة ، ويفسر شرايبر هذا الثقب المجوف على أنه كان موضع صل ، وهو التاج الخاص بملوك مصر الأقدمين الذى يرمز إلى الحية المقدسة ، بينما يرى «برشيا» أنه كان موضع تاج أمون وهو الأرجح ، وعلى الرغم من وجود مواد وخصائص أجنبية فأسلوب هذا الرأس إغريقى بحت وفيه أثر من تأثير ليزيبيوس» .

وكل النقوش الغائرة بالمعابد تتشابه فى طابعها رغم كثرتها ، وتثبت جميعها أن النقش البارز المصرى لم يخضع لأية مؤثرات إغريقية . وطابع النحت والعمارة فى معابد البطالمة مصرى بحت . وهو لم يكتشف انتماؤه إلى هذا العصر اللاحق إلا بعد أن أمكن فك الرموز الهيروغليفية التى تحملها النقوش .

وثمة قطع ترجع إلى فن النحت فى عصر البطالمة تكشف عن محاولات لإيجاد مزيج من الأسلوبين اليونانى والمصرى .

وننتهى من ذلك إلى أنه كانت . هناك ثلاثة أشكال فنية فى مصر خلال عصر البطالمة الأول إغريقى صرف ، والثانى مصرى صرف ، والثالث مزيج من الاثنين ، وكان الفنانون قد ألفوا الأسلوبين الإغريقى والمصرى بغير شك وكانوا تواقين لإدماجهما معاً ، غير أن تردد هؤلاء الفنانين يدل بوضوح على استحالة هذا العمل لعدم التجانس بين العناصر المتباينة ، فالفن الإغريقى مبنى أصلاً على حرية الإبداع على حين الإبداع يقوم الفن المصرى أصلاً على الأوضاع والأصول التقليدية المتفق عليها .

وتدل قلة محاولات الإدماج بين الطرفين ـ إذا حق لنا أن نحكم بما انتهى إلينا ـ على أن الغرائز الفنية عند المثالين البطالمة قد تمردت ضد مثل هذه المحاولات . ويقول إبراهيم نصحى : إن المقارنة بين هذه الأمثلة الخاصة بمحاولة الإدماج وبين تلك المحاولات ذات الأسلوب غير المختلط لتؤكد أن محاولات الإدماج لم تكن قليلة فحسب بل وذات مستوى جماعى هابط .

ولما كانت النقود قد ظلت حتى آخر عصر البطالمة ذات أسلوب يونانى خالص ، كما بقيت النقوش البارزة المصرية فى المعابد والشواهد الجنائزية ذات أسلوب مصرى خالص حتى نهاية ذلك العصر أيضاً ، فثمة ما يبرر القول بأنه بقدر ما عاش وبقى كلا الفنين

الإغريقى والمصرى على أرض مصر فى عصر البطالمة فلقد جاهد كل منهما لكى يبقى خالصاً ونقياً فى أسلوبه » . (د . عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الفن المصرى ـ صفحة ١٣٠٠ و ١٢٥٠ و ١٢٥٧ و ١٣٠٦ و ١٣١٠ و ١٣٢٢) .

٣ـ الفن القبطـى :

من الصعب تحديد تاريخ لبداية العصر القبطى فى مصر ، ذلك لأن مصر لم تحكم أبداً بالأقباط ، ربما كانت علاقاتهم بالسلطة جيدة فى وقت من الأوقات وساءت فى وقت آخر ، ولكنهم أبداً لم يتولوا حكم مصر . . لقد ظلت مصر تحكم من الغزاة والأجانب منذ الاسكندر إلى أن تولى الحكم من أبنائها أول رئيس للجمهورية المصرية عام ١٩٥٣ .

وإذا لاحظنا أن كلمة قبط تعنى مصر أوجبت ، فإن متابعة التاريخ توضح لنا أن أبناء مصر لم يتولوا السلطة فيها طوال اثنى وعشرين قرناً .

وإذا أخذنا بتعريف الفن الشعبى وهو الفن الذى ينتجه الفلاحون والصيادون بعيداً عن رعاية أو حماية الدولة . . فإن الفن القبطى فى مصر كان دائماً فرعاً متألقاً من الفن الشعبى ، وقد ظل المصريون يمارسون فنهم بعيداً عن حماية الدولة أو رعايتها كفن غير رسمى وعلى هذا الأساس علينا أن ننظر إلى ما تخلف من تراث تشكيلى قبطى باعتباره تراثاً للفن الشعبى المعاصر فى مصر وليس كحلقة ضمن سلسلة الفنون الرسمية التى تتابعت على أرض مصر .

ويؤكد الفنان حسن سليمان فى كتابه «كتابات فى الفن الشعبى » هذه الحقيقة عندما يقول : «رأينا كذلك حوائط مرسومة بالتقاليد الرومانية ، ثم غطيت بالملاط ورسمت بطريقة شعبية مبسطة ، لتمثل القديسين والشهداء ، فقد كان سكان المنطقة لا يريدون رؤية الرومان قط ، بل حتى ولا التطلع للفن الرومانى ، إذ أصبح بتقاليده رمزاً يمثل سيطرة فئة قليلة من الناس على السواد الأعظم من الشعب . وهكذا ولد الفن المسيحى فى المنطقة مع ميلاد الفن القبطى ، وكان أول فن شعبى عام كما هو متعارف عليه الآن ، بل وأعظم الفنون الشعبية . ولأول مرة فى التاريخ يصبح فن العامة هو فن أمة بأكملها ، بل وأكثر من ذلك يرتبط بالدين معبراً عنه ، وخادماً إياه ، وفى نفس الوقت يرتبط بأفراح وآلام

الناس ، وينفصل انفصالاً تاماً عن الفن الرسمى للدولة ، بصفته معبراً عن الطبقة الحاكمة المكروهة . ولم يكن أمام هذا الشعب الفقير سوى الخامات الرخيصة مثل الخشب وقطع العظم والكتان والصوف والملاط . وكان من السهل على أبناء هذا الشعب بعد أن سيطروا على أصعب الخامات كالجرانيت والمعادن أن يسيطروا على مثل هذه الخامات ويشكلوها بروعة فى التعبير ، وبساطة عذبة فى الشكل .

ويختلف الفن القبطى والفنون المعاصرة له فى المنطقة ، عن بقية الفنون الشعبية والبدائية بأنه ظل مثقلاً بمعان ورموز كثيرة ، رغم تعبيره عن بساطة الحياة الفقيرة ، والتماثيل التى ترجع إلى تلك الفترة ، لا تمثل قيصراً أو قائداً عظيماً أو قديساً أو إلهاً ، كما أنها لم تنفذ فى حجر غال أو مادة صلبة . . لكنها قد تمثل صبياً ساذجاً طيباً من الجص وكله تعبير عن الفرح البرىء ، وتحمل خطوطه إلى المُشَاهِدِ الراحة والبساطَة . . وسنجد أنفسنا مع مثل هذا التمثال أمام قيمة فنية تحمل كل مقومات الفن ، وتذكرنا حركة اليدين المنقبضتين على الصدر فى مثل هذه التماثيل بحركة الأيدى فى تماثيل الفراعنة وحكام مارى ، وأباطرة آشور ولكنه بدلاً من أن يقبض على عصا وصولجان ، قد نجد إحدى يديه مثلاً قابضة على القلادة فى عنقه والأخرى ممسكة بفرع نبات ، وقد زين رأسه بفرع آخر .

وهذه التماثيل فى ألوانها وتعبيرها ، تجعلنا نلمح بسرعة ، التشابه الكبير بينها وبين هذه التماثيل التى تباع فى أزقتنا وطرقاتنا ، المصنوعة من الجص والملونة بألوان ساذجة ، يقايض عليها البائع بقوارير فارغة «عزيزة بازازة ، وشكوكو بازازة» . إن هذه التماثيل الموجودة الآن فى أزقتنا ليست سوى امتداد لفن شعبى عظيم استمد أصالته وقوته من بيئة عريقة ، فى وقت كان فيه التشبه بالرومان وقيم الرومان هو «موضة العالم القديم» .

«وتدين الحضارة الإغريقية بالكثير للحضارة المصرية وغيرها من حضارات الشرق الأوسط ، وفى الوقت ذاته فإنها كانت سبباً فى بعث جذوة فنوننا التى كانت قد أوشكت على الانطفاء بعد جذر حضارى ، فاشتعلت بتلك الغنائية الحزينة التى شاهدناها فى المرحلة اليونانية الرومانية حزناً على مجد غابر وعلى شىء يموت ، إلى أن أحرق دقلديانوس الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى فزادت تلك الغنائية أو البكائية لتحدد فننا الشعبى

. . بكاء على شهدائهم وعلى كل شهيد . واختلطت دائماً أفراح هذا الشعب بأحزانه وأصبح من الصعب التفرقة بين أن كان يبكى أو يغنى . . . واختلطت الحقائق بالأساطير وامتزجت بعرقنا ودمنا لتصنع فننا الشعبى . ونحاول دائماً أن نستشف خيطاً يفصل بين أسطورة أو حقيقة أو عقيدة ، فى كتابات المؤرخين مثل هيرودوت وهيكايتوس وديودور الصقلى لكن عبثاً نستطيع التمييز» . (حسن سليمان ـ كتابات فى الفن الشعبى ـ إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٦ ـ صفحة ٧٦ و ٧٢) .

وقد فرض الشكل السرى لمعتنقى الديانة القبطية فى مصر على مدى ثلاثة قرون مجموعة من الرموز والقواعد الثابتة التى استمرت فى الفن حتى بعد الاعتراف بالمسيحية كدين الدولة الرسمى .

«فكان الفن القبطى فى أول مرحلة ـ حتى منتصف القرن الخامس ، أى فترة إهناسية الأولى ـ متأثراً إلى حدٍ كبير بالفن السكندرى . بالفورم والتنظيم الإغريقى الرومانى . . فتميز برسم الثياب ، وطياتها على الطريقة الإغريقية والاهتمام بالطبيعة والتجسيم كالفن الرومانى . كذلك ظهرت الأساطير الإغريقية والرومانية بكثرة كموضوعات فى الفن القبطى الأول ، الذى احتوى على رسوم كثيرة تمثل الصيادة ديانا وميديا والبجعة ومولد أفروديت مثلاً . كما احتوى على عناصر تمثل مخلوقات خرافية من الأساطير الإغريقية الرومانية كذلك ظهرت موضوعات العهد القديم (التوراة) ـ مثل تضحية إبراهيم ـ فى فن تلك الفترة . . وكانت هذه الرسوم تعمل عادة فى انخفاضات خاصة فى الحوائط أو ترسم على الأعمدة بألوان زاهية قوية .

وتميز فن تلك الفترة أيضاً بالمرح الشديد والاهتمام بالأعمال اليومية وبالرقص وبالزخرفة واستعملت النباتات والصلبان والطيور وأجنحة الملائكة لعمل زخارف جميلة أو إطارات حول الصور .

وقل استعمال التماثيل فى الكنيسة تدريجياً حتى انعدم تماماً . وكان نحت التماثيل قليلاً فى المراحل الأولى للفن المسيحى فى كل مكان نظراً لارتباط النحت المستدير (التماثيل) فى الأذهان بالأصنام والآلهة المعبودة سابقاً .

وبالاعتراف بالمسيحية كدين الدولة الرسمى بدأت الكنيسة ـ التى كانت قبل ذلك قوة تقدمية ـ فى التحول إلى سلطة محافظة ، وتغلب فن جديد ـ خارج من الأديرة ـ يتميز بالروحانية والتجريد والرزانة على الاتجاه الفنى السائد المادى الطبيعى المرح . وبدأت مرحلة جديدة فى الفن القطبى استمرت من نصف القرن الخامس إلى القرن السابع الميلادى وهى فترة إهناسية ثانية .

طغت الرزانة والحزن والروحانية على الفن فتحول عن الطبيعة إلى التجريد ، قلت الارتفاعات فى النحت البارز ، وحلت الزاوية محل القوس فى الرسم . وقل اهتمام الفنان بالنسب . وزاد استعمال الرَّمز (وهو خاصية أساسية للمسيحية المصرية) واستعملت الألوان الرزينة وزاد اهتمام الفنان بالموضوعات الدينية أساساً ، وقل استعمال الإنسان كعنصر فى الرسم بينما زاد استعمال الزخارف من النباتات والحيوانات أو الزخارف الهندسية المجردة تماماً . كذلك بلغ التجريد والرمزية الموضوع نفسه فصار غامضاً وفى بعض الأحيان خليطاً غير مفهوم من العناصر » . (فريد كامل ـ دراسات فى الفنون المصرية ـ مجلة الطليعة ـ عدد يونيو ١٩٦٥ ـ صفحة ١٠١) .

«وفى فن النحت نجد أكثر من تاج عمود تظهر فى عوامل التقليد الدنيوى وتسجيل الحياة اليومية فى العصر القبطى ، إذ نبصر تيجان أعمدة من الحجر مجدولة على شكل السلال ، وأتقن الفنان صنعه وهى تشبه إلى حد كبير تلك التى مازالت متداولة حتى اليوم والمصنوعة من القش ، أو تيجان أعمدة بشكل زخرفى لأوراق العنب أو كرم العنب ، وقد أتقن الفنان القبطى رسم نبات سعف النخيل على تيجان الأعمدة أو رسم تيجان الأعمدة باللون الأخضر وهو اللون الطبيعى للنبات » . (الدكتور باهور لبيب ـ الكتاب السنوى لجمعية محبى الفنون الجميلة ـ صفحة ٧٨) .

« ونحن اليوم لم نعد نجيز أن ننظر إلى الفن القبطى على أنه كتلة ثابتة لا تتحرك ، فقد تأقلم شكله الفنى خلال العصور المختلفة مع المعتقدات والعادات المتباينة ، وارتدى أبطاله الشعبيون كل الأزياء ابتداء من الرداء المصرى «القديم» إلى العباءة الكلاسيكية اليونانية حتى القفطان ذى الألوان غير المتجانسة والمأخوذة عن الهنود والفرس .

وقد استوحى الفنانون الأقباط التكوينات المصرية والمتأغرقة والتكوينات الإغريقية الرومانية والساسانية والبيزنطية الهندية والفارسية ، ولكن على الرغم من تعدد هذه الإسهامات وتنوعها فلقد ظل فنهم قبطياً قبل كل شيء لايتخلى عن تراث بلاده ولا عن المبادىء التليدة للفنون الشعبية إلا فيما ندر . لقد صور القبطى الموضوعات الفنية الإغريقية والرسوم البوذية الأنيقة ، فأخرجها فى شكل جديد لفن مبسط يهتم فقط بالسمات الأساسية أى بأسلوب قبطى بحت . وأتاح لنا ظهور فن بلاط اسكندرى يحمل سمات تميزه وتجعل العين تدرك قسمات الرفاهية التى يمكن أن نسميه معها فناً رسمياً سكندرياً ، أتاح لنا أن نقارنه بالأعمال الفنية الأخرى التى لاتحمل هذه القسمات الرسمية ، وهو ما ألصق بها اسم الفنون الشعبية وأطلق عليها صفة الفن القبطى «المحلى» .

« . . . . وخير ما نقوله عن الفن القبطى ونعرفه به : إنه فن نهجه البساطة وديدنه التيسير، ولا غرابة فى ذلك فهو فن شعبى نبع من أعماق الشعب وأضفى عليه الشعب انطباعاته وتأملاته ، لذا كان قصده إلى الموضوع تاركاً التفاصيل جانباً ، يعنى بالحقيقة ولا يعنى بالعرض ، يهتم باللب ويطرح القشور . فهو صورة صادقة للشعب بمرحه وفكاهته وزهده وتعبده » . (الدكتور ثروت عكاشة ـ تاريخ الفن ـ الجزء الثالث صفحة ١٤٨٩ و ١٥٢٢).

الفصل الثانى
خفوت فن النحت فى بلاد ما بين النهرين

كان الفرس الأخمينيون تابعين للملوك «الميذيين» الذين حكموا شمال إيران ، وقد ثار «كورش» على سيده الماذى فخلعه ووحد إيران (فارس) سنة ٥٤٦ ق . م . ، وكانت بابل فى حالة ضعف شديد ، ، فانتصر كورش عليها عام ٥٣٩ ق . م وتقرب إلى رجال الدين فيها ، وأعطى لليهود حرية العودة إلى مدينة أورشليم «القدس» فرجع عدد قليل منهم ، وفتح بقية بلاد الشام ، وبعد وفاته تسلم الحكم ابنه قمبيز الذى أكمل غزوات أبيه فوصل إلى البحر الأبيض المتوسط وضم مصر إلى امبراطوريته . . وهكذا كانت بداية الأفول للنفوذ السياسى ثم الفنى لحضارة الرافدين . . وخَفَتَ فن النحت الذى أصبح تحت رحمة الطُّرُزِ التى يفرضها المستعمرون .

وبانتقال مركز السلطة إلى بلاد فارس يصمت الفن فيما بين النهرين ويختفى تماماً فن النحت فى فترة الحكم «الفارسى الأخمينى» ، ليظهر خارج العراق فى إيران متأثراً بالتراث البابلى والأشورى ، وتمتد هذه الفترة إلى قرنين من الزمان عندما يصل الاسكندر المقدونى ويفتح مدينة بابل عام ٣٣١ ق . م ، ويستأثر السلوقيون بهذه المنطقة بعد موت الاسكندر كما أخذ البطالمة مصر . فجاءت آثار تلك الفترة هلينية ، وتعتبر امتداداً للفن الإغريقى .

«فبعد أن تمكن الاسكندر من استرداد المستعمرات الإغريقية بآسيا الصغرى من الفرس فى عام ٣٣٤ ق . م . اتجه شرقاً لغزو ممتلكات الامبراطورية الفارسية فاستولى على «صور» بفلسطين عام ٣٣٢ ق . م . ثم اتجه إلى مصر فى العام نفسه وفتحها دون مقاومة تذكر واستولى على سوريا والعراق عام ٣٣١ ق . م . وتمت له السيطرة على إيران بعد أن هزم «دارا» الثالث آخر ملوك الفرس الأخمينيين فى موقعتى «أسوس» عام ٣٣٣ ق . م «وأربل»

فى عام ٣٣٠ ق . م وامتدت فتوحاته شرقاً حتى بلاد الهند واتخذ بابل عاصمة لمملكته الجديدة .

بعد أن أصبح الاسكندر المقدونى الوريث الشرعى للامبراطورية الفارسية بدأ ينشر الهيلينية الإغريقية فى العالم الشرقى . وقد مهد الطريق لنشر الحضارة والثقافة الهيلينية عن طريق صهر الروح الهيلينية والروح الشرقية فى بوتقة واحدة . وتوصل إلى هذا المزج عن طريق تأسيس مدن جديدة على الطراز الهلينى فى وادى الفرات وفى مصر وعلى ضفاف السند أسكنها الإغريق والمقدونيين . وكان أشهر هذه المراكز الهيلينستية مدينة الإسكندرية فى مصر التى نافست شهرتها فى تلك الفترة شهرة أثينا . ولقد تقرب إلى الشعوب المغلوبة عن طريق الاعتراف بدياناتها وتزوج من أميرة فارسية اسمها «روكسانا» وشجع قواده على الزواج من هذه الشعوب .

توفى الإسكندر الأكبر فى مدينة «سوسا» فى عام ٣٢٣ق . م وبذلك بدأ النزاع بين قواده على تقسيم الامبراطورية الهيلينستية الشرقية . وقسمت فى النهاية إلى ثلاثة أقسام : مصر وكانت من نصيب بطليموس ، سوريا وبلاد النهرين وإيران وكانت من نصيب «سلوقس»، فرغاموس وكانت من نصيب «أتالوس» ، وبقيت مقدونيا تحت حكم «انتيجونيس» .

اتبع خلفاء الإسكندر سياسته فى نشر الحضارة الهيلينية فى البلاد التى استقلوا بحكمها وأقاموا مدناً جديدة كمراكز لهذه الثقافة ، اشتهر منها سلوقية على نهر دجلة وأنطاكية على نهر العاصى ، كما ظهرت شهرة فرغاموس بآسيا الصغرى كإحدى عواصم العالم الهيلينستى

تميز العصر الهيلينستى الجديد الذى خضعت فيه بلاد الشرق الأوسط لعائلات مقدونية مستقلة ببدء ظهور صراع بين هذه البلاد التى كانت متحدة قبل ذلك . فكثرت المنازعات بين البطالسة وبين السلوقيين وبين السلوقيين والفرثيين ملوك إيران . إلا أن هذه الخلافات لم تمنع اشتراك هذه المناطق فى التأثر بالأساليب الثقافية الإغريقية » . (د . نعمت إسماعيل علام ـ فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقى ـ ١٩٧٥ ـ صفحة ١٥) .

وكان من نتيجة الحروب المستمرة بين السلوقيين والفرثيين الإيرانيين أن فقد السلوقيون القسم الشرقى من مملكتهم ، وبقيت الشام تحت حكمهم .

لقد أدى ظهور الفرثيين - أمراء الإقطاع والفروسية فى إيران عام ٢٥٠ ق . م - ثم ازدياد قوتهم عاماً بعد عام ، أن تحول العراق بأكمله إلى منطقة متنازع عليها ، وقد استطاع الفرثيون احتلال العراق وطرد السلوقيين منها عام ١٣٩ ق . م .

«وقد تأسست الامبراطورية الرومانية فى عهد أكتافيوس (٣٠ ق . م - ١٤٤ م) بعد اتساع ممتلكات روما فى الشرق حتى حدود الفرات ولقب «اغسطس» وتولى الحكم بعده أفراد من أسرته أشهرهم نيرون (٦٩ - ٧٩ م) وتراجان (٩٨ - ١١٧ م) الذى أضاف أرمينيا وبلاد النهرين إلى الإمبراطورية ، إلا أن حدود الدولة انكمشت مرة ثانية إلى نهر الفرات فى عهد خليفته هادريان (١١٧ - ١٣٨ م) وكثرت الحروب مع البرابرة فى عهد ماركوس أوريليوس (١٦١ - ١٨٠ م) » .

ولما تعاظمت سلطة الرومان فى الشرق بعد سقوط الدولة السلوقية وقعت مصادمات بينهم وبين الفرثيين ، وكانوا يتنازعون على طرق التجارة والقوافل على الفرات وعبر الصحراء ، وقد انتصر الجيش الفرثى على الرومانى فى عدة معارك كانت أشدها معركة «حران» عام ٥٣ ق . م . فى عصر يوليوس قيصر ، واستمرت المناوشات حتى عصر الامبراطور تراجان وكان من نتيجتها أن ضمت الامبراطورية الرومانية معظم ممتلكات الفرثيين فى الغرب ، ولكن آخر محاولة رومانية لفتح بلاد فارس باءت بالفشل وخسر فيها الرومان خسائر فادحة .

حضارة مدينة الحضر كنموذج لفن هذه الفترة :

أنشأ «الفرثيون» مدناً كثيرة فى الصحراء العربية بالعراق ، وفى الشام كمراكز للقوافل التجارية العربية ، ومنها مدينة البطراء قرب العقبة التى حكم فيها الأنباط ، وقد استولى عليها الامبراطور «تراجان» عام ١٠٩ ميلادية ، كما أقام الفرثيون مدينة «الحضر» على «الثرثار» فى وسط الصحراء بين دجلة والفرات وكانت مركزاً للقوافل وموقعاً هاماً بين القوتين المتناحرتين ، الفرس من الشرق والرومان من الغرب . . ويعتقد أن زمان تأسيسها يرجع إلى

القرن الثانى قبل الميلاد ، واستمر سلطانها إلى منتصف القرن الثالث بعد الميلاد ، وكانت تعرف المنطقة المحيطة بها باسم«عربايا» لأن سكانها كانوا من الساميين العرب ، وقد حكمها ملوك معاصرون للملوك الفرثيين ، ومن بينهم «سنطروق الثانى » الملقب بملك العرب ، ولكن هذه المدينة هزمت عام ٢٧٠ أو ٢٤٠ ميلادية ولم يقم لها شأن بعد ذلك ، وهجرت وغطتها رمال الصحراء حتى اكتشفها المنقبون المعاصرون فقدمت نماذج فى فن النحت ومعلومات تاريخية لها دلالتها على ذلك المزيج المتداخل من الثقافات والطرز التى تفاعلت على أرض المنطقة ، كما قدمت لنا نماذج لفنون النحت التى سادت المنطقة العربية قبل الإسلام ، وهناك روايات تقول إن بعض أصنام الكعبة وخاصة تماثيل الآلهة «اللات» كانت تستورد من مدينة الحضر .

«والنحت فى الحضر له مميزاته . وكلا النحت والعمارة يقعان ضمن المجموعة الفنيةالتى اصطلح الباحثون على تسميتها بالفن الفرثى لأنها تواجدت فى العصر الفرثى ، وقد عرفوا الفن الفرثى : بأنه نتاج تفاعل بطىء بين فنون العراق وهضبة إيران وبين الفن الإغريقى الذى دخل إلى الشرق لأول مرة مع الفتح الاسكندرى ، واستمر يتدفق إليه بشكله المتطور الهيلينستى ويتفاعل إلى أن تكون الفن الفرثى بسماته التى يمكن تحديدها على المنحوتات من القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، بأنها تحمل شيئاً من التأثيرات الإغريقية الرومانية فى الشكل العام وفى بعض التفاصيل كطريقة تمثيل شعر الرأس وطيات الملابس ، ومن سمات هذا الفن أيضاً .ضعف فى البعد الثالث فى المنحوتات واختلال فى القياسات الطبيعية لأعضاء الجسم ، والإكثار فى استعمال المصوغات والملابس المزركشة أو المطرزة . ويضاف إلى كل ذلك الوضعة الأمامية فى المشاهد، التى عدها «رستو فتسيف» من أهم المميزات للفن الفرثى فى الرسم والنحت ومن هذه الوضعة يكون جميع الأشخاص المرسومين أو المصورين فى المشهد الواحد موجهين إلى الأمام فى صف واحد وغالباً فى ارتفاع واحد ، غير أن هذه الوضعة مشكوك فى نسبتها إلى الفرثيين إذ من المحتمل أن نجد جذورها فى إيران وشرقى البحر المتوسط قبل العصر الفرثى » .

«والحضر غنية بالمنحوتات فقد وجدت فى معابدها مجاميع كبيرة من أصنام لآلهة مختلفة وتماثيل لأفراد من العائلة الحاكمة فيها ومن رجال الدين وأرباب المال وقادة الجيش وغيرهم

من علية مجتمعها وأصنام آلهتها صغيرة الحجم فى الغالب ، مصنوعة من الحجر أو النحاس وجد معظمها فى المعابد الصغيرة . أما تماثيل الأشخاص فهى غالباً بحجم الإنسان أو أكبر بقليل ، وهى مصنوعة من أحد نوعين من الحجر موجودين فى منطقة الحضر : أحدهما الحجر الكلسى الذى يعرف محلياً باسم «حجر الحلان» ، وهو أسمر اللون عسلى فاتح . والثانى هو الرخام الموصلى الذى يكون لونه فى الغالب رمادياً فاتحاً إلا أنه أحياناً أبيض فيه عروق رمادية . وأقيمت التماثيل المصنوعة من الحجر الكلسى فى ساحات المعبد الكبير لصق جدرانه . أما التماثيل المصنوعة من الرخام فقد نصبت داخل الأواوين وفى الحجرات لصق جدرانها نظراً لأن الرخام تذيبه مياه الأمطار وتشققه تقلبات حرارة الجو . وقد عثر على البعض من تماثيل الأشخاص داخل المعابد الصغيرة وتكاد جميع تماثيل الأشخاص أن تكون فى وضعية واحدة ممثلين فيها واقفين ينظرون إلى الأمام ويحيون آلهة المعبد وزواره بثنى اليد وبسط كفها إلى الأعلى ، ويرتدى كل شخص الملابس المناسبة لمسلكه فى الحياة ويحمل بيده اليسرى ما يمثل ذلك المسلك من طومار أو كيس دراهم أو ريشة أو أنه يضع تلك اليد على قبضة سيفه إذا كان من الفرسان أو المحاربين . أما الكهنة فيكونون حفاة القدمين عراة الساقين يحملون بيسراهم إناء يتناولون منه البخور بيمناهم . وباستثناء الكهنة يزود الحضرى نفسه بخنجر صغير تشاهد قبضته دائماً على جنبه الأيمن تحت الحزام بقليل وإذا كان فارساً أو محارباً أو من أرباب القوافل فيزود بسيف وأحياناً بخنجر ثان وكلاهما على جنبه الأيسر » .

«وثمة صفة أخرى ملحوظة فى تماثيل الأشخاص وهى أن جميعها لم يُعْنَ بنحت الظهر فيها واكتفى بتشكيله تشكيلاً ساذجاً ، والسبب فى ذلك هو أن هذه التماثيل وضعت لصق الجدران فلم يكن يرى قفاها ويُظَنُّ أن وضع التماثيل إزاء الجدران ما هو إلا استمرار للطريقة التى كان يزين بها الأشوريون قصورهم بالمنحوتات ولم يكونوا يعنون بالنحت المجسم ، وأننا لهذا نشعر أن البعد الثالث فى التماثيل الحضرية غير كامل ، فهى أكثر من أن تكون نحتاً بارزاً ، ولكنها فى الوقت ذاته أقل من أن تكون نحتاً مكتمل التجسيم . وقد نظر النحات إليها كأنها جزء من البناء الذى وراءها فهى لحد ما صنعت لزخرفة ذلك البناء . والنحت فى المعابد له سماته الخاصة فهو لأغراض دينية بالدرجة الأولى . إذ أن التماثيل

وضعت فى المعابد لاسترضاء الآلهة والتبرك فى حضرتها ولكسب دعاء المصلين لأصحابها . فلم يعن كثيراً بالنواحى الفنية والجمالية فيها بل اكتفى بتمثيل قامة الشخص وسيمائه وأحياناً الألبسة التى اعتاد أن يَتَزَيَّا بها دون التعبير عن أية مشاعر فى قسمات الوجه فجاءت التماثيل متقاربة فى ألبستها ومتشابهة فى وضعيتها ، إلا أنه لا ينكر أن وجه كل منها يمثل شخصاً معيناً ويختلف عن الوجوه فى التماثيل الأخرى . وهذه الصفات تنطبق على النحت فى دوره الأخير أى فى العصر الملكى ، أما قبل ذلك فقد كان فيه شىء من التعبير ولم يكن سجيناً ضمن القيود الأسلوبية التى ذكرناها فى الوضعية والألبسة والسيماء » .

وفى الشكل رقم ٦١ نستطيع أن نتعرف على الملامح والمميزات العامة التى ذكرناها وهو من الحجر الجيرى المعروف باسم «حجر الحلان » ويبلغ ارتفاعه الكلى ٢١٠ سنتيمترات ، وجد فى المعبد الكبير ، بجوار معبد شحيرو بمدينة الحضر ، وجاء وصفه بكتاب «الحضر مدينة الشمس» ما يأتى :

«تمثال سيدة اسمها «أبو بنت دميون » اسمها مدون على قاعدة التمثال ، ويعد من أجود وأروع نماذج النحت فى الحضر . وهى تحيى بيدها اليمنى وترفع بيدها اليسرى طرفاً من ثوبها الخارجى وترتدى «أبو» قميصاً يلامس الأرض ويبان من بين طياته قفاها . وفوق القميص ثوب آخر من قطعة كبيرة مستطيلة من القماش ثبتت أمام كتفها الأيسر ، وألقى ما تبقى من القطعة فوق تاج رأسها مكوناً خماراً ومن ثم إلى تحت الإبط الأيمن وما تبقى ترك منسدلاً إلى الأسفل على جنبها الأيمن . وتتحلى بعقد من دلايات وقرطين وسوارين كل منهما ينتهى برأس أفعوانين» . (الحضر مدينة الشمس ـ لفؤاد صفر ومحمد على مصطفى ـ بغداد ١٩٧٤ ـ صفحات ٥١ و ٥٢ و ٥٣ و ٧١) .

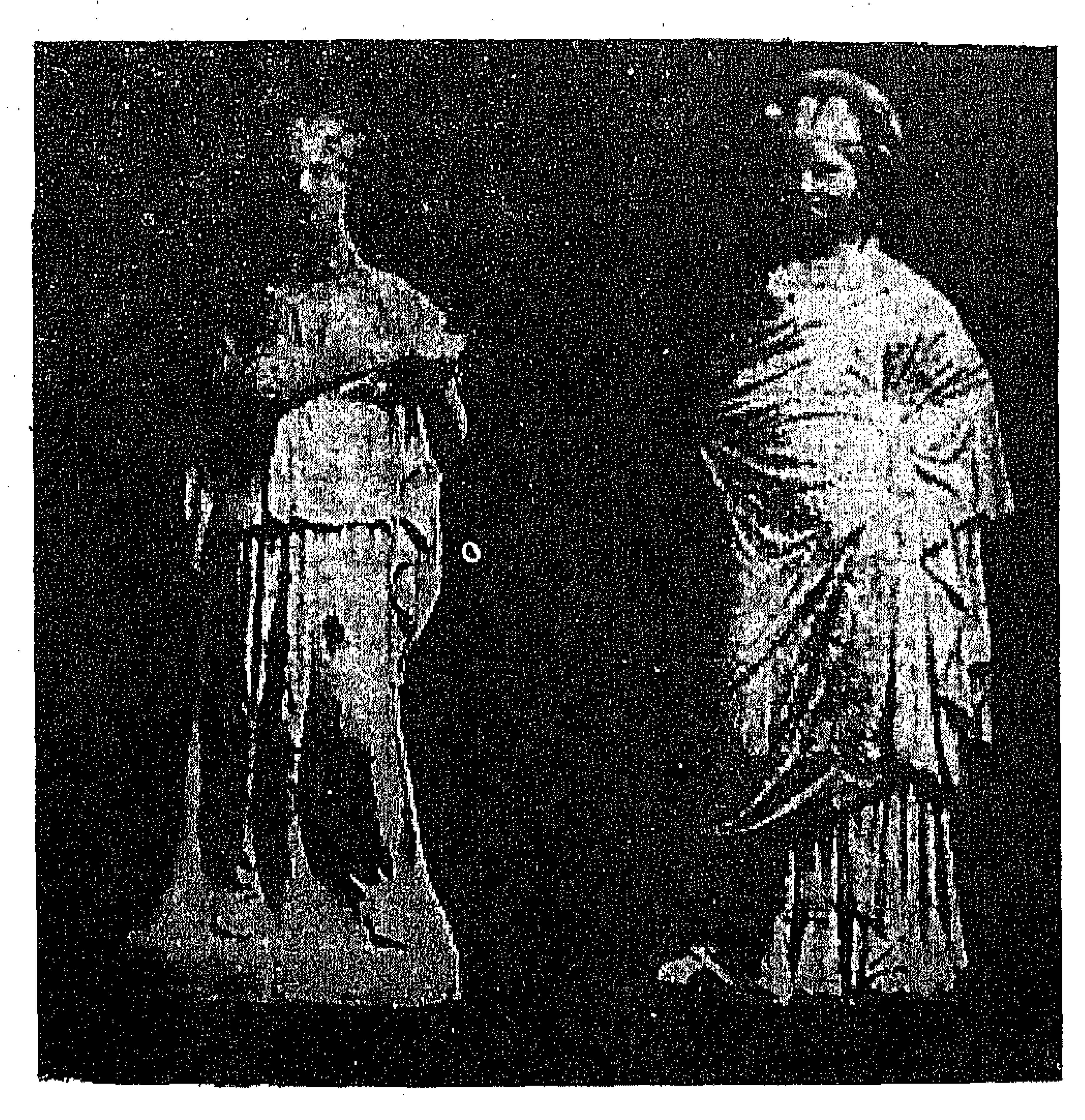
وهكذا نلاحظ أن اهتمام الفنان يتركز على مسألتين : الأولى أن يكون الوجه بورتريها أى شبيها بصاحبته أو صاحبه ، والثانية هى العناية بالملابس وثنياتها وتعرجاتها حتى يكاد يخرج الحجر عن طبيعته الصلدة ويقترب من طراوة العجين .

ونفس الاهتمامات والمميزات نستطع أن نلمحها فى تمثال « تناجرا » من الفخار المعروض بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية من نفس الفترة ، وهو يصور فتاة ملتفعة برداء يشبه الملاءة وشعرها ممشط بعناية فى خصلات ويعلوه إكليل من الأزهار (شكل ٦٢) .

* * *



شكل رقم (٦١)
تمثال لسيدة اسمها « آبوبنت ديمون » من مدينة « الحضر » - نموذج للنحت العربى قبل الإسلام . . يوضح مدى تأثره بالفن الهلينستى فى طيات الملابس . . للمقارنة أنظر شكل (٢٠) .



شكل رقم (٦٢)
من تماثيل « التناجرا » بمدينة الإسكندرية وهو من « الفخار » يوضح التشابه فى الأسلوب مع فن مدينة الحضر من نفس الفترة .

« ضعفت الامبراطورية الرومانية ضعفاً شديداً بعد موت ماركوس أورِوليوس وساءت الأمور فى عهد « كركلا » (٢١١ ـ ٢١٧ م) وحاول الامبراطور دقلديانوس (٢٨٤ ـ ٣٠٥م) إصلاح ذلك بتقسيم الامبراطورية الكبيرة بين حاكمين . الجزء الشرقى اختص هو به وكان مركز حكمه روما والجزء الغربى تركه لحاكم آخر مركز حكمه ميلانو إلا أن هذا النظام زال بوفاته حيث وحد الامبراطور قسطنطين (٣٠٦ ـ ٣٣٧ م) حكم الامبراطورية مرة ثانية فى العاصمة روما .

انتقل مركز حكم الامبراطورية الرومانية الموحدة إلى الشرق بعد أن آمن قسطنطين بالدين المسيحى وأسس عاصمته الجديدة وأسماها القسطنطينية .

لم يكن لسيادة الرومان فى منطقة الشرق الأوسط أثر حضارى ظاهر فلم يحاول الرومان الذين كانوا معجبين بالحضارة الإغريقية تغيير أى شىء من الثقافة الهيلينستية التى وجدوها فى البلاد . وبذلك لم تكن مهمة روما الخلق وإنما كانت المحافظة على استمرار التقاليد الهيلينسية . كما استمر استخدام اللغة الإغريقية » . (د . نعمت إسماعيل ـ فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقى ـ القاهرة ١٩٧٥ ـ صفحة ١٧) .

ومن الجانب الآخر جاء الساسانيون الفرس وحكموا العراق من ٢٢٦ م . حتى ٦٣٧ ميلادية وكانت عاصمتهم «طيسفون» (المدائن) وبسقوط المدائن سنة ٦٣٧ ميلادية أمام الغزو العربى الإسلامى ، انتهى الحكم الساسانى واختفى فن النحت تماماً من المنطقة ليحل مكانه نوع من الزخرفة المجسمة المرتبطة بالعمارة والتى يطلق عليها اسم «الأرابسك» .

«اتخذ الساسانيون أسلوباً فى أعمالهم الفنية مستمداً أصلاً من الفنون الشرقية القديمة ، كالأخمينى والفارسى والأشورى ، ومن الفنون الرومانية أيضاً ، ويظهر تأثير الفن البابلى الحديث والأشورى على الفن الساسانى من أشكال الوحدات الحيوانية الخرافية حيث نجد أن نصف الحيوان الأمامى بشكل أسد مجنح . وأما جزؤه الخلفى يبدو ذيل طير ، وأما الجزء الآخر شكل خرافى ، وقد شاع استعمال مثل هذه الوحدات فى الزخرفة الساسانية والتى ظهرت بشكل شائع فى الملابس والأنسجة ، وكان ملوك العرب يرغبون فى استعمال مثل هذه الأشياء وظهرت البساطة والمرونة فى أشكالهم الزخرفية وابتعدوا عن التعقيد والتعمق فى

أسلوبهم المتبع فى أعمالهم الفنية ، ويظهر تأثير الفنون الشرقية القديمة من أشكال اللحى الطويلة المدرجة التى ظهرت فى منحوتاتهم المدورة ، وأما التأثير الرومانى فيظهر واضحاً فى سحنات الوجوه وهيئات الأشخاص » . (محمد حسين جودى ـ تاريخ الفن العراقى القديم ـ بغداد ١٩٧٤ ـ صفحة ٢٣٣) .

الفصل الثالث
العصر الإسلامى وفن النحت

١ـ أهمية التراث الإسلامى :

يمثل التراث الفنى الإسلامى فى المنطقة العربية أهم جزء مؤثر فى الفنون العربية المعاصرة من بين جميع أشكال التراث القديم لعدة أسباب :

أولها : أن هذا التراث هو التراث الأقرب ، فالحضارة الإسلامية هى آخر حضارة شملت المنطقة وأدت إلى وحدتها وأعطتها صفتها كمنطقة عربية . . والتراث الأقرب هو الأكثر تأثيراً وفعالية خاصة وأن فنون العالم المعاصر فطنت إلى ما فى التراث من أصالة وجمال وبدأت تستلهمه وتستشهد به فى تبرير بعض الاتجاهات .

ثانيها : هو استمرار اعتناق الغالبية العظمى من سكان المنطقة للدين الإسلامى بمفاهيمه الفلسفية والجمالية ، والموقف الفكرى يؤثر تأثيراً مباشراً على إبداع الفنانين وميول جمهور المتذوقين .

ثالثها : أن استلهام التراث الفنى العربى يؤدى إلى تحقيق نوع من الوحدة الفنية لا تزال ملامحها قائمة فى الصناعات الشعبية بمختلف أقطار العالم العربى .

« إن هذه الخصائص الروحية القديمة فى الأمة العربية جعلت الفن يحمل طابعاً موحداً فى جميع العهود والأمصار العربية وفى ذلك يقول درمنغايم Dermenghem أنه رغم اختلاف الأقطار الإسلامية وابتعادها فإننا نلاحظ قرابة وشيجة لاتنقطع بين لوحة من الجص المنحوت فى قصر الحمراء وصفحة من قرآن فى مصر وتزيين لوعاء من النحاس الفارسى » .

وفى مجال الوحدة الفنية فى مختلف الصناعات الفنية يقول غوستاف لوبون : إنه يكفى أنه نلقى نظرة على أثر يعود إلى الحضارة العربية كقصر أو مسجد ، أو على الأقل أى شىء ، محبرة أو خنجر أو مغلف قرآن لكى نتأكد من أن هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً

موحداً وإنه ليس من شك يمكن أن يقع فى أصالتها ، وليس من علاقة واضحة مع أى فن آخر ، إن [صالة الفن العربى واضحة تماماً » . (د . عفيف بهنسى ـ دراسات نظرية فى الفن العربى ـ القاهرة ١٩٧٤ ـ صفحة ١١) .

٢ ـ الإسلام والبداوة :

شهدت منطقة الشرق الأوسط على طول تاريخها صراعاً بين الرعاة والزراع . . فالمنطقة صحراوية فى معظمها ما عدا ضفاف الأنهار فى مصر وما بين النهرين . . إن هذه الأنهار العريقة تصنع هلالاً خصيباً وسط بحر من الصحراء الشحيحة المطر جعل أهالى المنطقة ينقسمون إلى فئتين من عصور ما قبل التاريخ : فئة الرعاة الرحل والبدو المتنقلين ، وفئة الزراع المستقرين ذوى الحكومات الثابتة .

وقد كان لوجود هذين القطبين أثرهما العميق على مسار تطور الفكر والثقافة ، ثم الإنتاج الفنى فى المنطقة ، يمكن تسميته بصراع فكرى يقابل الصراع على موارد الماء والرزق .

* إنه الصراع القديم بين الأرض الحمراء «دشرت» أى الصحراء ، والأرض السوداء «كمت» أى وادى النيل عند المصريين القدماء .

* هو الشكل الأسطورى الموغل فى القدم للصراع بين القبائل الرعوية والزراع فى المنطقة والذى ترسب فى رموز قليلة فى قصة (قابيل وهابيل) كما وردت فى التوراه عندما قبل إلّه بنى إسرائيل ـ تلك القبيلة الرعوية المتنقلة ـ ذبيحة الراعى ولم يقبل تقدمة أخيه الزارع . . فانتصر إلّه التوراة للأكثر تخلفاً على الأكثر تقدماً من زاوية التقدم الحضارى .

* هو الصراع بين السومريين الزراع من جانب والأكاديين الوافدين على المنطقة من الصحراء من جانب آخر . . ثم بعد أن امتزجا وحققا حضارة سومرية أكادية موحدة وزراعية ، نشب مرة أخرى بينهم وبين مهاجميهم من التلال . . .

* إنه الصراع فى مطلع ملحمة «جلجامش» بين جلجامش حاكم مدينة أوروك المتحضر نصف الإلّه ، وأنكيد القادم من البرارى الذى علمته البغى كيف يأكل وكيف يلبس .

* وهو الذى غذى وأوجد تلك المواجهة بين «التجريد» و«الرمز» فى فنون عصر المدن السومرية فى فجر التاريخ . . .

* وهو أيضاً قد تجسد فى الفن الأشورى بأسلوبه السردى الملحمى البطولى فى مواجهة الأسلوب البابلى المتعبد المتصوف الخالى من الافتخار والقصص .

* وهو فى مصر اتخذ شكل الصراع ضد الهكسوس الرعاة والغزاة حتى طردهم أحمس سليل الزراع المصريين رغم طول إقامتهم فى مصر .

* وهو فى النهاية صراع بين عبادة الشمس وعبادة القمر . . . فالزراعة ودورتها ترتبط بالسنة الشمسية . . بينما الرعى والتجارة والترحال فى الصحراء يرتبط بالشهور القمرية حيث التنقل مستحب فى ضوء القمر هرباً من حرارة الشمس بالنهار .

* وبينما الزراعة تعنى الاستقرار والبناء وما يرتبط بالمعمار الثابت من زخارف ومنحوتات وفنون . . . نجد أن القبائل المتنقلة بلا فنون ثابتة أو تراث ثابت . . .

وهكذا خرج العرب المسلمون لغزو المنطقة والسيطرة عليها بعد موجات متتابعة من الهجرات على مدى آلاف السنين مهدت الطريق وسهلت الغزو بعد أن أدخلت الكثير من المفاهيم والأفكار الرعوية التى تغلغلت بفعل هذا الزحف البدوى المتواصل على مدى ثلاثة آلاف عام على الهلال الخصيب .

بينما استلزم تحويل الاهتمام الرئيسى لشعب مصر من الزراعة إلى التجارة ومن الاستقرار إلى الترحال . . استلزم أكثر من ١٢٠٠ سنة فلم تحدث هذه الطفرة إلا فى منتصف القرن العشرين بعد ١٣٩٠ عاماً قمرياً من الزحف المتواصل للفكر العربى الإسلامى على مصر.

« . . . وقد فرض تجاور المناطق الزراعية الخصبة بالمناطق الصحراوية القاحلة بسكانها الرحل ، أن تعرضت المناطق الزراعية دوماً لغزو الرعاة ، وهجرتهم وهكذا اختلط منهجان من التفكير ، ومن الفن ، ومن أسلوب الحياة . وعلى مر الزمن ترسب ما ترسب باقياً ، وتطور ما تطور متغيراً ليفى باحتياجات وتطور الغصور » .

ونتيجة لظروف الحياة البدوية غير المستقرة فى صحراء شبه الجزيرة العربية انعدم وجود

مكان للنحت ، فجاءت المفاهيم الدينية الإسلامية تؤكد كراهية التصوير وتحرم النحت . . وكان هذا يتمشى تماماً مع انعدام وجود تراث نحتى لعرب شبه الجزيرة العربية .

«وهذه الأصنام التى انتشرت فى مكة وما حولها والتى تكلم عنها ابن الكلبى فى كتابه «الأصنام» كان أكثرها فيما يبدو مما جلبه العرب معهم فى رحلاتهم إلى خارج مكة شمالاً وجنوباً . وليس ببعيد أن يكون هناك قلة من العرب حاكوا تلك الأصنام المجلوبة . أما تلك الصور التى ازدانت بها جدران الكعبة قبل الإسلام فمما لاشك فيه أن العرب جلبوا لصنعها صناعاً من الخارج » . (د . ثروت عكاشة ـ التصوير الإسلامى بين الحظر والإباحة ـ مجلة عالم الفكر ـ يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٧٥ ـ صفحة ٢٠٦ » .

٣ـ تحريم النحت فى الإسلام :

ولاشك أن أى بحث فى فن النحت أو غيره من الفنون التشكيلية فى الإسلام لابد أن يتعرض لقضية تحريم تصوير الأحياء عموماً ونحت التماثيل بوجه خاص . .

«وكما لم يحارب الإسلام التصوير على إطلاقه وإنما حارب منه ما كان صارفاً للمتعبد عن عبادته أو لافتاً للمسلم إلى وثنيته الأولى ، كذلك كانت آيات «الكتاب المقدس» صريحة فى ذلك ، صريحة فى النهى عن اتخاذ ما ينحت للعبادة فثمة آيات فى «العهد القديم» من الكتاب المقدس تدور حول تحريم صنع التماثيل لغرض العبادة على الرغم من تأويل بعضهم لآية منها بأنها صريحة فى تحريم صناعة التماثيل لذاتها وهى «ملعون الإنسان الذى يصنع تمثالاً منحوتاً أو مسبوكاً لدى الرب عمل يدى نحات ويضعه فى الخفاء » ولقد فات هؤلاء المتأولين أن ختام الآية يرمز إلى أن اتخاذ التماثيل كان للعبادة . فلقد جاء فى سفر الخروج «لايكون لك آلهة أخرى أمامى . لاتصنع تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من تحت الأرض ، لاتسجد لهن ولاتعبدهن لأنى أنا الرب إلهك » .

ومن الواضح من سياق النص أن التحريم منصب على النحت الذى يصور القوى الإلهية على أى نسق كان ، ثم على عبادة هذا التمثال المنحوت ، فالتحريم مشروط بشرطين أولهما تصوير الآلهة وثانيهما عبادته أما عدا ذلك فهو مباح .

ويرى بعضهم أن اليهودية لم تحرم صناعة التماثيل بل حرمت عبادتها شأنها فى ذلك شأن

الإسلام مستدلين على ذلك برسم سيدنا موسى للكاروبيم «الملاك» فى قبة الشهادة وقيامه بصنع حية من نحاس فى البرية . وبأن سليمان أمر بصنع تماثيل وأسود لتزين المعبد وهو ما أكده «القرآن الكريم» فى قوله تعالى : «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داوود شكراً وقليل من عبادى الشكور » وتفيد هذه الآية أن كلا من موسى وسليمان قد سمحا بصناعة التماثيل ولايعقل أن يرتكب أولئك الأنبياء إثماً » . (د . ثروت عكاشة ـ نفس المرجع السابق ـ صفحة ٢١١ ، ٢١٤) .

كما يورد الدكتور ثروت عكاشة فى بحثه المتعمق الشامل نص فتوى الإمام محمد عبده حول أعمال التصوير وموقف الإسلام منها من زاوية التحريم والإباحة ، ولكن لم يرد على ألسنة شيوخ المسلمين ، لا قديماً ولا حديثاً أى دفاع عن فن النحت .

«وخير ما نعقب به على هذه الأحاديث هو قول إمام معاصر هو الإمام محمد عبده : إن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين فى تأويل قوله ﷺ «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» وفات هؤلاء أن الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذى شاع فى الوثنية والذى كان القصد فيه إلى تأليه بعض الشخصيات . أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد منها المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول عليه السلام عليها » . (صفحة ٢٠٩) .

وكان من نتيجة هذا الموقف المعادى للنحت أن اختفى هذا الفن تقريباً خلال العصر الإسلامى فى المنطقة ، « . . . فالأحاديث النبوية التى وردت بصدد فن التصوير وعدم وضوح فكرة اقتصار هذا التصوير على ما يعبد من دون الله ـ أيقونات كانت أو أصناماً ، قد ألقت ظلالاً من الشك وعدم الاطمئنان الروحى على مزاولة هذا الفن والعناية به ، وقد انعكس هذا الإحساس على المجتمع الإسلامى فى العصور الوسطى ، فلم يعن الناس به إلا قليلاً بل إن بعض الحكام قد أسرفوا فى هذا السبيل فأمروا بمحو الصور من الجدران ، بينما اندفع فريق من الناس إلى حرق صور المخطوطات أو تشويهها ، وقد وصلت إلينا بالفعل أمثلة من تلك المخطوطات ذات الصور التى شوهت عمداً . وقد كان طبيعياً أن ينصرف الفنانون عن هذا الفن إلا نفراً قليلاً أقبلوا على مزاولته وغذوا بالنحت وبالتصوير المسطح الكثير مما أخرجته يد الفنانين والصناع من عمائر ثابتة أو تحف منقولة . وقد نظر

المجتمع الإسلامى إلى هؤلاء المصورين نظرة أقل ما يمكن أن يقال فيها : إنها نظرة عدم اكتراث وعدم تقدير لأعمالهم . وقد قدم عليهم فى الأهمية الخطاطون مع أن مقدرتهم الفنية لاتسمو بأى حال إلى مقدرة المصورين ، وقد شعر هؤلاء بهذا الجحود لفنهم فانطووا على أنفسهم ولم يفاخروا بأعمالهم ولم يوقع الكثيرون منهم على صورهم » . (محمد عبد العزيز مرزوق ـ العراق مهد الفن الإسلامى ـ بغداد ١٩٧٠ ـ صفحة ٥٢) .

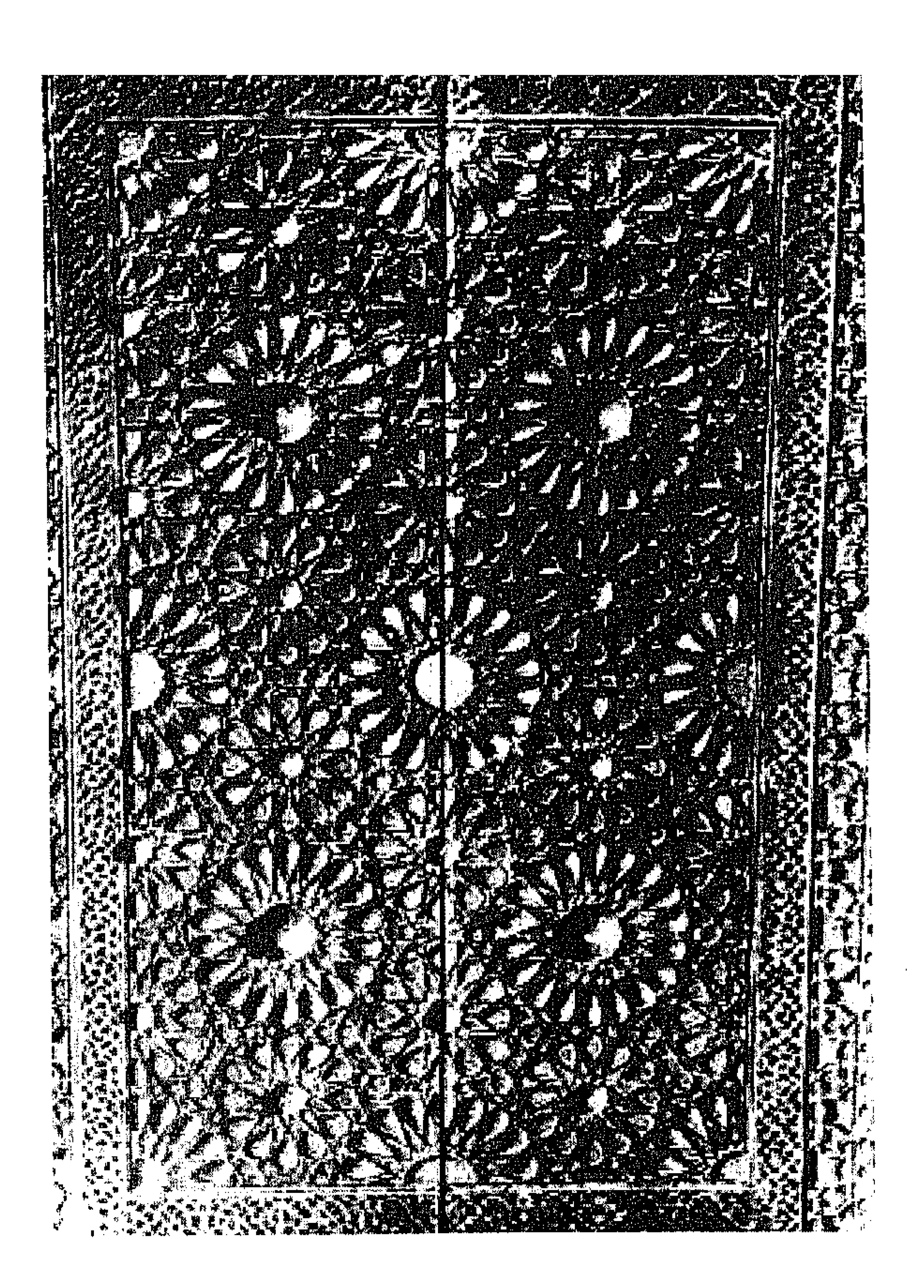
٤ـ الأرابيسك كبديل للنحت البارز التشخيصى :

وكان تحريم رسم «كل ما له روح » كالإنسان والحيوان ، من أهم العوامل التى أثرت على الفن الإسلامى . . حتى النباتات التى استخدمت فى الزخارف فقد قام الفنانون بتحويرها لتنتفى عنها حيويتها وتتجرد من شكلها الطبيعى (شكل ٦٥، ٦٤) .

«ونتج عن تحريم رسم الأشخاص فى الإسلام أن اقتصرت فنونه الشكلية أساساً على التجريد الزخرفى ـ واعتبر التجريد رمزاً للروحانية ، والزخرفة ترديداً لفكرتى الاتزان والجمال المجرد الأساسيتين فى الإسلام » . (فريد كامل ـ دراسات فى الفنون المصرية ـ مجلة الطليعة ـ سبتمبر ١٩٦٥ صفحة ١١٣) .

وفيما يخص التشكيل المجسم فى الفنون الإسلامية فإن الارتباط بالعمارة وزخرفتها بالعناصر النباتية المحورة ، والعناصر الهندسية البارزة ، ثم تلوينها : كان هو البديل للأسلوب الملحمى فى النحت البارز الأشورى فى العراق والفرعونى فى الدولة الحديثة بمصر . كما كان الوريث المباشر للأسلوب المتصوف فى زخرفة الجدران عند البابليين .

«حبب الإسلام إلى الفنانين الزخارف البناتية والزخارف الهندسية ، ففى صحيح البخارى حديث عن النبى جاء فيه : أن رجلاً أتى إلى ابن عباس ، وقال له : إنه يعيش من عمل التصاوير ، ويطلب رأيه فى ذلك فقال له ابن عباس : إنه سمع الرسول ـ ﷺ ـ يقول : «إن من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح . وليس بنافخ فيها أبداً» فتضايق الرجل ، واصفر وجهه . فأسرع ابن عباس فقال له : «ويحك إن أبيت إلا أن تصنع ، فعليك بهذا الشجر وكل شىء ليس فيه روح » .



شكل رقم (٦٣)
باب مدرسة السلطان حسن ، من الفن
الإسلامى . . نموذج لما تبقى من فن النحت .



شكل رقم (٦٥)
من الزخارف الأرابيسك فى سامراء بالعراق
حيث نشأ فى التوريق العربى .



شكل رقم (٦٤) زخارف أرابيسك عراقية على مدرسة المستنصرية فى بغداد .

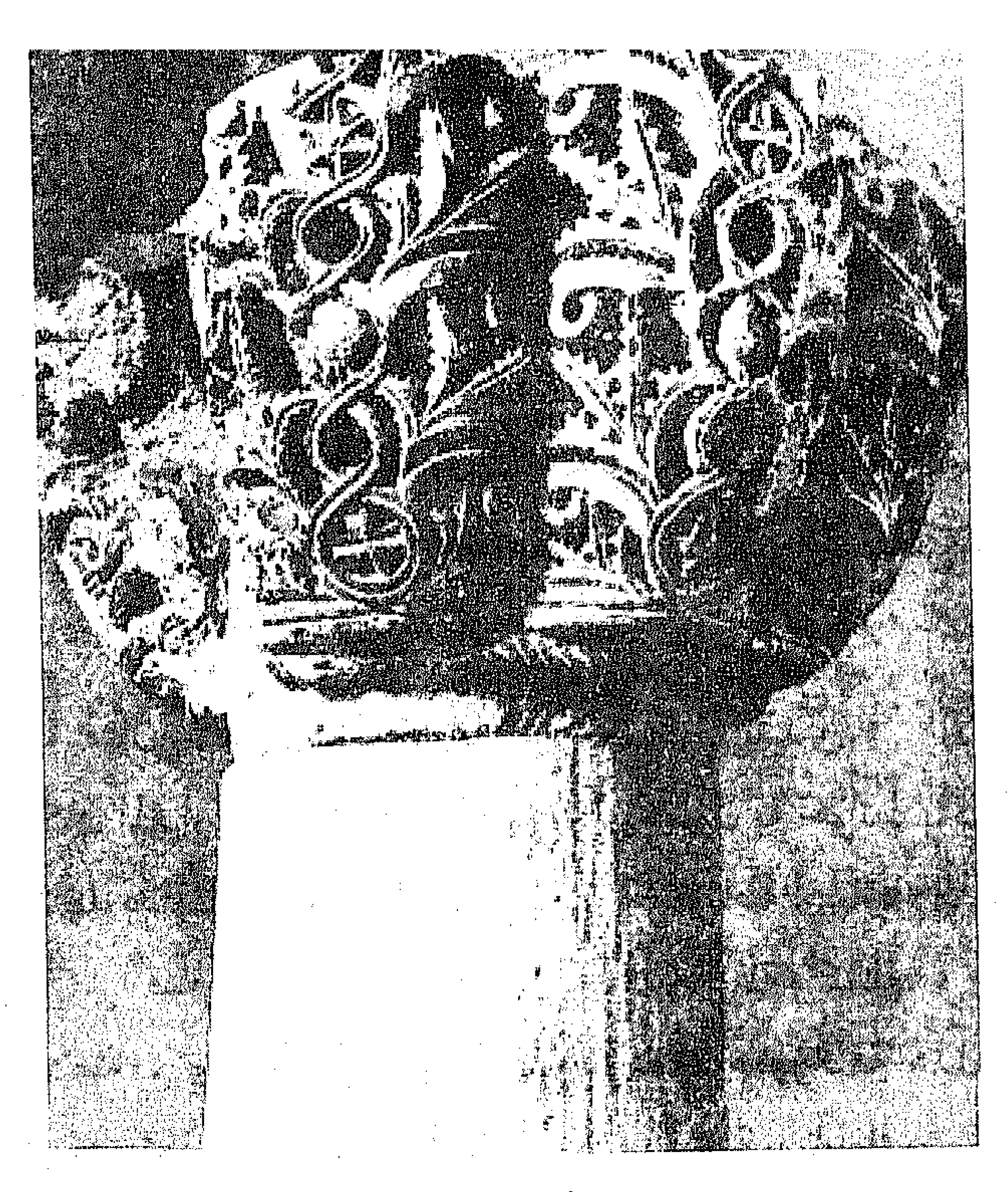
وكان من أثر ذلك أن زادت العناية بالزخارف النباتية والزخارف الهندسية واستطاع الفنان المسلم أن يبتدع ذلك النوع من الزخرفة الذى انفرد به الفن الإسلامى ، وهو المعروف بالأرابيسك (شكل ٦٣ ، ٦٥) ، وهو نوع من الزخرفة النباتية لا يحاكى فيها الفنان ما هو موجود فى الطبيعة ، بل يترك لخياله العنان ، فينبت الغصن من الورقة ، ويخرج الجذع من الفرع ، وهكذا . . لا هم له إلا أن يملأ الفراغ الذى أمامه برسم تتجلى فيه أصول الجمال الفنى ، من تكرار وتنوع وتماثل وتشعع .

واستطاع كذلك أن يبتدع نوعاً آخر من الزخرفة ، ولم يسبقه إليه فن من قبل ، هو المعروف باسم المقرنص (شكل ٦٤) ، الذى يعد أيضاً من أبرز مميزات الفن الإسلامى » .
(محمد عبد العزيز مرزوق ـ دائرة معارف الشعب ـ القاهرة ١٩٥٩ ـ صفحة ٣٤٣) .

ورغم هذا الرأى الذى أبداه الدكتور عبد العزيز مرزوق عام ١٩٥٩ فقد عاد فى عام ١٩٧١ ليذكر أن الزخرفة النباتية والأرابيسك كانت معروفة قبل الإسلام (شكل ٦٦) ، وأنها تطورت على يدى الفنان المسلم : «فالزخارف النباتية كانت من غير شك معروفة من قبل ، ولكنها بلغت على يد الفنان المسلم درجة سامية من الجمال الفنى لم تبلغها من قبل وابتكر فيها صورة جديدة لم تكن معروفة قبل الإسلام هى «الأرابيسك» التى نحن بصددها» . (د . عبد العزيز مرزوق ـ العراق مهد الفن الإسلامى ـ صفحة ٣٣) .

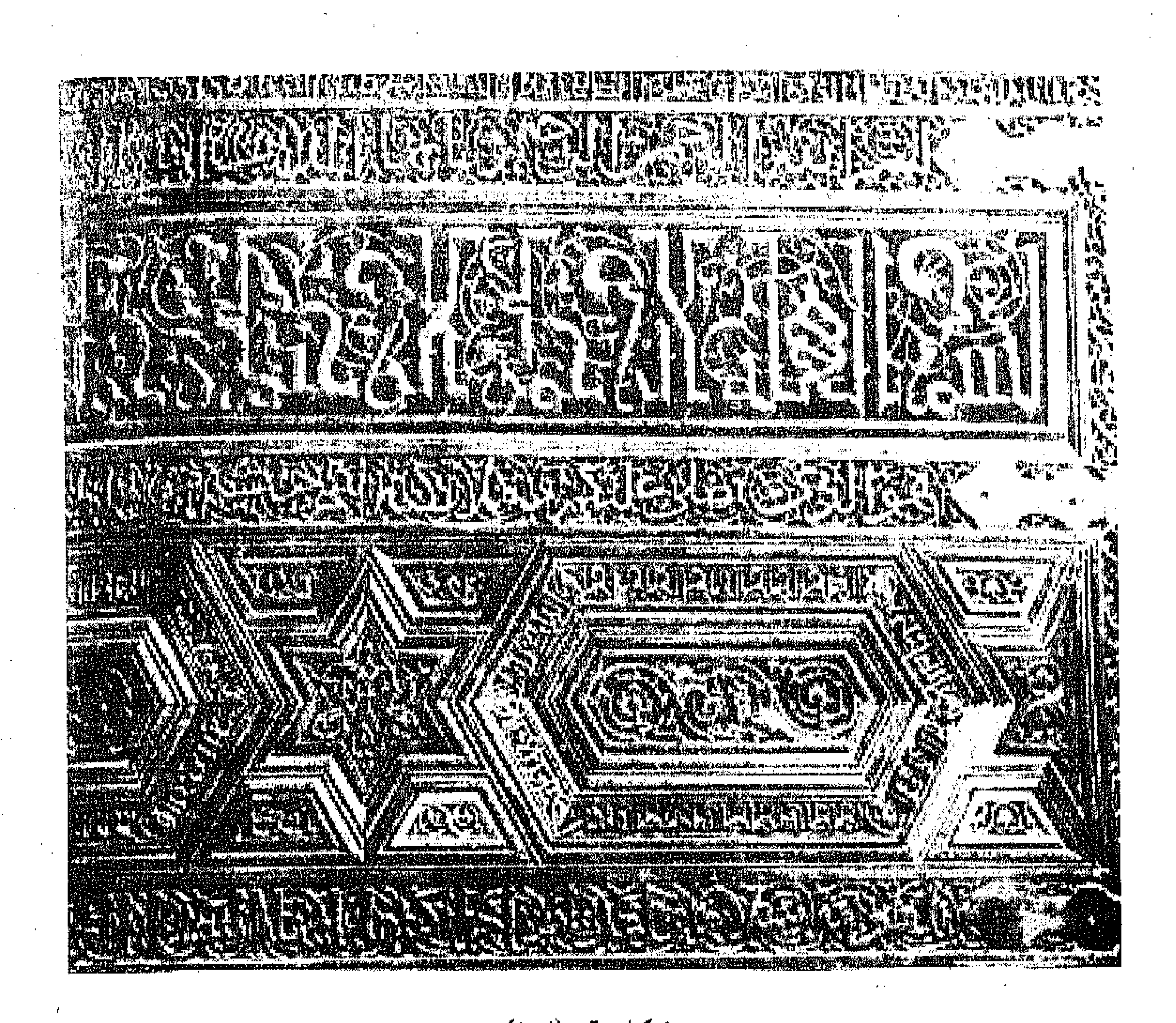
«وقد برع المسلمون أكثر ما برعوا فى أربعة شأكال من الفنون ، أولها التوريق المتشابك وثانيها التحوير وثالثها التلوين ورابعها الكتابة الخطية .

والتوريق المتشابك أو الرقش هو الفن الذى تجتمع فيه الزخرفة العربية ، وقد سماه الغربيون «أرابيسك» يعدونه بذلك فن العرب الأصيل المذهل . وهذا التوريق هو الإجادة فى استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة . ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنه ، من ساق نبات أو ورقته ، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسى ليتكون بعد ذلك الشكل الزخرفى الهندسى الذى يرمز إلى نفس المسلم فى تطلعها إلى الله . وخطوط الرقش لا تتناها كثرة ، وكأنها تفضى إلى نهاية غير معلومة ، وقد يأتى من هذه الأوراق مالا يخضع إلى تناسق ، فيكون أقرب إلى الفن التجريدى الذى



شكل رقم (٦٦)

تاج عمود قبطي من مصر بزخارف عربية . . أيهما تأثر بالآخر الفن القبطي أم الفن الإسلامي في مصر .



شكل رقم (٦٧)

التابوت الخشبي للإمام الشافعي يجمع بين التوريق الإسلامي والزخارف الهندسية والخط العربي ، وكلها منحوتة في الخشب .

ظل مجهولاً عند الأوربيين إلى عهد قريب . والتحوير الذى يمتلىء به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك ، أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفنى ، تشكيلاً تكيفه روحه» . (د . ثروت عكاشة ـ مجلة عالم الفكر ـ يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٧٥ ـ صفحة ٢١٩) .

« . . . وثمة مثال مشهور لهذا التماثل فى الأشكال يتبدى فى «الأرابيسك» المتميز للغاية، والذى كان المعماريون والنحاتون المسلمون يكسون به حوائط بأكملها فى المساجد والقصور، كما يشهد بذلك هذا الحائط لقصر الحمراء بغرناطة أسبانيا» الذى شيد فى القرن الرابع عشر، وهو من أقدم العصور العربية التى بقيت محفوظة بأكملها ، ومن أجمل العمائر فى أسبانيا الإسلامية ، وفى العالم العربى كله بوجه عام وزخرفة هذا الحائط المنحوتة بالجص، على درجة رائعة من الدقة وكمال الصنعة » . (مجلة رسالة اليونسكو ـ العدد ١٩٩ ـ الطبعة العربية ـ فبراير ١٩٧٨ ـ صفحة ٣٨) .

٥ـ هل يشترط أن يكون الجسم الإنسانى هو موضوع فن النحت ومادته ؟ :

رغم الآراء المتعددة فى العالم العربى والإسلامى التى تحاول التدليل على أن الزخارف العربية المعمارية المجسمة هى البديل فى العصور الإسلامية لفنون النحت جميعها التى كانت معروفة فى مصر وما بين النهرين (المجسمة والبارزة) ، إلا أن هذه الآراء فى النهاية تمثل محاولة لتبرير اختفاء فن النحت بمعناه التقليدى اختفاء تاماً فى العصور الإسلامية ، فالجسم الإنسانى هو الموضوع الرئيسى والأساسى فى فن النحت ، إنه مادته التى يمثل اختفاؤها نقصاً صريحاً لهذا الفرع من الفنون الجميلة .

«والاعتبارات العامة التى تسرى على التصوير تسرى أيضاً على النحت ، وهناك وجه أو وجهان فى النحت يجعلانه متميزاً من الناحية الفنية . فموضوعه ومادته يتناولان الجسم الإنسانى بصفة أساسية باعتبار أن الجسم الإنسانى فى نظر البشر هو أطرف الأشياء الإنسانية وأجملها تصوراً . لذلك فقد يكون للنحت جاذبية مزدوجة : الجاذبية التشكيلية النابعة من فتنته الحسية ، ثم نقل تلك المواقف الأدبية والنوايا المنطقية والترابطات التخيلية للنوع الإنسانى المألوف أو المحبوب وترجمتها إلى صيغ وقوالب تشكيلية ومرئية . والوجه

المنحوت تقر له العين ويستملحه النظر ويثير مشاعر التعاطف العضلى والتوتر العصبى والراحة ، ويوقظ الرغبة فى اللمس ، أو الشعور بالملمس ، ولكنه كذلك وجه إنسانى أخاذ بما يبعثه من ذكريات العزة البطولية أو العظمة المعنوية أو الجمال الغض أو القوة مثل أبطال الإغريق أو آلهتهم أو شبابهم الرياضى . وفى النحت يصير عقل الإنسان متجسداً على نحو مرئى ، وكذلك إرادته ورغبته فالشكل المنحوت من كتلة من الرخام أكثر من مجرد شكل رخامى ، إنه مثل أعلى مختار للإنسانية ، مخلد فى الصخر .

لهذا السبب ولغيره يتطلب النحت نوعاً من عظمة الموضوع . وقد ازدهر النحت فى عصور كان الناس فيها يعيشون عيشة العظمة والأبهة أتاحت للفنان موضوعات رفيعة الشأن كما حدث فى أثينا القديمة أو فى ايطاليا فى عصر النهضة . وبغض النظر عن أن النحت تجسيد تشكيلى للشكل الإنسانى وكافة إمكانيات التعبير التخيلية التى يوحى بها الشكل الإنسانى ، فللنحت مشاكل أخرى غير تلك التى يواجهها . بل وتزيد عليها . فالتصوير يُرى من جانب واحد ، أما التمثال فيرى نظرياً من وجهات لا حد لها . ولابد للتمثال من أن يعرض موضوعاً طريفاً من أية زاوية ينظر منها إليه . على أن النحت لا يعتمد على مصدر اللون إلا فى حالات نادرة ، وإنما يعتمد فى تأثيره على الخط والكتلة . وهو يوقظ غريزة اللمس بصفة خاصة . وأن المسطح المنحوت سواء أكان برونزاً أم رخاماً ، وسواء أكان خشن الملمس أم ناعماً ، ذو أهمية جمالية بالغة . ولما كان النحت يتناول الأجسام العارية ويكاد يقتصر عليها ، فلابد وأن يبدو فى حضارتنا على الدوام فناً مترفعاً يمثل بدرجة ما زمناً غير زماننا ، فحيثما عالج النحت موضوعاً من تلك الموضوعات التى تبنى على المثل المتفرد كنموذج ، فإنه يعود القهقرى ليستوحى ضرباً من ضروب النحت التى كانت شائعة فى عصر النهضة . وإذا ما تناول النحت النموذج الكونى الذى يمثل الجنس بأسره فإنه يستوحى الفن الإغريقى . إنه فن جميل ، ولكنه نصب تذكارى مقرور يعود بنا إلى حضارة غربت شمسها وانتهت . أما أنَّ فنًّا جديداً للنحت قد ينشأ ليعبرَ عن مرئياتان وعن معاصرينا وعن الأشياء التى يرونها ، فهذا ما تشير إلى قيامه بعض مدارس فن النحت التجريدى الجديدة » . (اروين ادمان ـ الفنون والإنسان ـ القاهرة ـ صفحة ١٠١).

وبالطبع يعتبر من قبيل القسر محاولة الربط بين الأساليب التجريدية الحديثة من ناحية، والأساليب الزخرفية والتزيينية فى الفن الإسلامى من ناحية أخرى . . ذلك أن الأساس الفكرى لكل منهما مختلف أشد الاختلاف ، فالتجريد الحديث نتاج فكر علمى فى أحد مراحله ، وتعبير مباشر عن جوانب ليبرالية تضع حرية الفنان فى صنع ما يشاء فوق كل اعتبار آخر ، بينما الرقش العربى تأسس على فكر دينى وسار فى حدود تقاليد ثابتة لايستطيع الفنان تخطيها ، هـذا فضلاً عن جوانب التصوف وفكرة المنفعـة التى اتبعها الفنـان المسلم فى عمله وهى جوانب لا وجود لها إطلاقاً لـدى النحاتين التجريديين فى العالم الغربى .

٦ـ خلو الفن الإسلامى من التماثيل المجسمة :

« إذا كانت الصور المسطحة ، التى تزين القصور والحمامات ، وتجمل التحف المنقولة والمخطوطات . . . قليلة ، فإن الصور المجسمة (أى التماثيل) أقل كثيراً . والأمثلة التى وصلت إلينا منها لا تكاد تتجاوز أصابع اليـد ، نذكر منها ـ على سبيل المثال ـ قصر هشـام فى خربة المفجر بفلسطين » . (د . عبد العزيز مرزوق ـ دائرة معارف الشعب ـ صفحة ٣٤٦) .

« ولم يعالج الفنانون المسلمون نحت التماثيل على النحو الذى كان عليه الفن اليونانى والرومانى وغيرهما من الفنون الشرقية والغربية التى عنيت بعمل التماثيل . وأكثرما رأيناه لهؤلاء الفنانين المسلمين نقوش بارزة إلى جانب قلة قليلة من تماثيل من الجص جاءت لا ترقى رقى التماثيل اليونانية والرومانية ، ويجدر بنا الانتباه إلى أن ندرة المنحوتات خلال الفترة من القرن السابع حتى العاشر الميلادى كانت سمة شائعة فى بيزنطة أيضاً . ولعل من أهم المنحوتات التى بقيت لنا ، تلك التى وجدت فى قصر هشام بخربة المفجر بالأردن ، وتدل صناعتها على تأثرها بالتقاليد السابقة على الإسلام فى هذه المنطقة . وربما تأثر الفنان الأموى أيضاً بما كان متبعاً بالفن الساسانى فى استخدام الكوى (الحنيات) كخلفية لرسومه أو لتماثيله مع الفارق فى التفاصيل ، فملابس الشخوص مثلاً تختلف عن الملابس الفارسية ، كذلك يرى « هاملتون » أن ملابس النساء وزينتهن تمثل زى العصر .

ثم إن المسلمين الأوائل لم يقدموا لفنانى البلاد التى فتحوها تقاليد أو أساليب فنية يمكن أن يسيروا على نهجها فى إنتاجهم الفنى فى ظل الحكم الجديد . ولهذا ظلوا يتبعون تقاليدهم القديمة التى نشأوا عليها مع إدخال بعض تعديلات تتفق وما يعتقدون خلال العهود الأولى ، ولم تلبث أن تشكلت ملامح واضحة لفن إسلامى متميز خلال العصر العباسى على غرار ما يظهر على جدران مبانى مدينة « سامراء » .

وعلى هذا يمكن القول بأن نحت التماثيل لم يكن شائعاً فى الفن الإسلامى إذ ليس لنا من ذلك إلا القليل من نماذج صنعت لتزيين أوانٍ معدنية أو حافات النافورات مثل أسود نافورة قصر الحمراء بغرناطة بالأندلس التى كانت المياه تنساب من أفواهها » . (د . ثروت عكاشة ـ التصوير الإسلامى بين الحظر والإباحة ـ صفحة ٢١٧) .

« ومع الفتح الإسلامى ـ فى القرن السابع ـ بدأ اضمحلال الفن القبطى تدريجياً حتى انتهى فى القرن الرابع عشر . . وبدأت الكنيسة القبطية فى التشرنق حول نفسها وتقاليدها ورموزها ، بينما استخدم الفاتحون المسلمون الفنانين والصناع الأقباط فى بناء المساجد وصناعة التحف الإسلامية كالنحت البارز والحفر على الخشب وتعشيقه وصناعة النسيج والزجاج والكتب . (قال المؤرخان المسلمان المقريزى وابن دقماق (قرن ١٤ ـ ١٥) إن مسجد النبى بالمدينة رقَّمَهُ صناع أقباط وأقاموا به أول محراب ، وقال المقريزى إن مسجد ابن طولون بالقاهرة بناه معمارى قبطى) » .

« وظهر نحت الأشخاص للمرة الأولى فى الفن العباسى الإسلامى حينما استقلت مصر عن عاصمة العباسيين فى « سامراء » فقد قال « المقريزى » إن خمارويه « جعل فى قصره » صوراً بارزة ملونة من الخشب مرة ونصف حجمه الطبيعى له هو ومحظياته ومغنياته وجعل على رؤوسهم تيجان من الذهب وفى آذانهم حلقان » . ولعل هذا كان نتيجة التأثر بالحضارة الفارسية الآسيوية التى استعملت النحت الحائطى البارز ، وأخذ أيضاً عن الفن الفارسى النافورة المتوسطة فى صحن الجامع والمئذنة المعقدة وهى مربعة ثم اسطوانية ثم مثمنة ، وكذلك استعمال الطوب بدلاً من الحجر فى البناء ، والزخرفة بالمصيص ـ الجبس .

(كان فنار الإسكندرية مربعاً ثم مثمناً ثم اسطوانياً ـ واستعملت فى بناء مسجد السلطان حسن أحجار مأخوذة عن هرم خوفو الأكبر) .

وفى العصر الفاطمى ، لم تستقل مصر فقط ، بل صارت أيضاً مقراً للخلافة المناهضة للخلافة العباسية فى العراق والأموية فى الأندلس ، واستتبت الحياة للمصريين من مسلمين سنيين وديانات أخرى ـ رغم اختلاف الفاطميين الشيعيين عنهم فى المذهب فقد كان الفاطميون متسامحين دينياً استمالوا الناس بالعدل والكرم ، وكرموا الفنانين والصناع الذين تفانوا فى خدمتهم » . (فريد كامل ـ دراسات فى الفنون المصرية ـ مجلة الطليعة ـ يونيو ويوليو ١٩٦٥ ـ صفحة ١٠٢ و ١٤٦) .

« وانه لَمِمّاً يسر سروراً كبيراً تلك المهام التى خصصت للحفر فى الخشب فى العمائر المدنية وقررت لتطوره اتجاهاً ، ما كان ليخطر بالبال فى نطاق المؤسسات الدينية . وقد انتقلت من « القصر الغربى » فى القاهرة ألواح أفاريز كبرى إلى مبنى قلاوون الذى أسس بعد ذلك ، مما أدى إلى الاعتقاد أمداً طويلاً بأنها من طراز عصر المماليك نظراً لاستخدامها المتأخر . غير أن الحقيقة هى أنها ترجع إلى العصر الذهبى الفاطمى فى أوائل القرن الثانى عشر ، وهنا رسوم إنسان وحيوان منوعة تمثل موسيقيين وراقصات ومناظر صيد وغيرها . كل هذا مراعى بأمانة للطبيعة ، لم تكن تتصور إلا مع تسامح الشيعة ، وبارز من القاعدة فى إتقان كامل . وقد وردت محفورات أخرى من هذا القبيل للكنيسة القبطية « السيدة بربارا » وهى موجودة الآن فى المتحف القبطى فى مصر القديمة . والظاهر أن المسيحيين قد أخذوا فى تجهيز معابدهم كل الأخذ بما كان عليه طراز العصر الإسلامى السائد» . (شكل ٦٦) . (أرنست كونل ـ الفن الإسلامى ـ القاهرة ١٩٦١ ـ صفحة ٤٦) .

أما فى العراق مركز الخلافة العباسية ببغداد فيبدو أن بعض الخلفاء وعلى رأسهم أبو جعفر المنصور ، فقد كانوا أقل تمسكاً بالتقاليد التى تحرم فن النحت والتى كانت شائعة فى بقية العالم الإسلامى وبقية عصوره .

ويذكر الدكتور عبد العزيز مرزوق فى سياق مناقشته لموقف الإسلام من فن النحت الذى يسمح بعمل صور مجسمة للزينة وعرائس ليلعب بها الأطفال أو من الحلوى لتؤكل وما شابه ذلك من أشكال تمتهن فن النحت فيقول :

« ومن هنا صنع المصورون المسلمون الصور المجسمة للزينة ، ولكى يلعب بها الأطفال وقد نحتوها من الحجر ومن الخشب ومن المعدن ومن الشمع ، بل ومن السكر أيضاً ، وكتب الأدب حافلة بالأمثلة على ذلك ، ولقد ساهم العراق فى هذا المجال ، فالخليفة المنصور أمر بعمل تمثال لكى يوضع على رأس القبة الخضراء فى قصره بمدينة السلام ، وقد وصفه لنا ياقوت الحموى فى معجمه بقوله : وعلى رأس القبة صنم على صورة فارس فى يده رمح وكان السلطان (يعنى الخليفة المنصور) إذا رأى ذلك الصنم قد استقبل بعض الجهات ومد الرمح نحوها علم أن بعض الخوارج يظهر من تلك الجهة فلا يطول عليه الوقت حتى ترد الأخبار بأن خارجياً قد هجم من تلك الناحية » ويعلق ياقوت على ما يبديه هذا التمثال من حركة قائلاً : وهو من المستحيل والكذب الفاحش . . . والملة الإسلامية تجل عن هذه الخرافات . . وهكذا نرى أن الفنانين العراقيين قد ساهموا فى فن النحت ولكن ضاعت أعمالهم كما ضاع هذا التمثال ولم يصل إلينا منها شى » . (د . محمد عبد العزيز مرزوق ـ العراق مهد الفن الإسلامى ـ بغداد ١٩٧١ ـ صفحة ٤٩) .

« وقد عرفت القاهرة التماثيل التى تزين الأماكن العامة حين أمر الظاهر بيبرس بإقامة أربعة تماثيل لأسود فى قنطرة الخليج بالقاهرة ، ظلت فى مكانها حتى شوهها صائم الدهر. وقد كانت هذه التماثيل تلفت أنظار الرحالة ، وما زال وصفها يطالعنا فى رحلة عبد الغنى النابلسى « الحقيقة والمجاز » . (بدر الدين أبو غازى ـ جيل من الرواد ـ القاهرة ١٩٧٥ ـ صفحة ١٢) .

٧ـ الفن الإسلامى فن نفعى :

والواقع أن الفن الإسلامى استبدل الأشكال المنحوتة بمعناها القديم سواء عند الفراعنة

أو سكان ما بين النهرين أو الأوربيين ، بنوع آخر من الفن النفعى له أشكال منحوتة غير تشخيصية . وللدكتور محمد طه حسين بحث شيق بعنوان « هى الشيئية فى الفن الإسلامى» يقول فيه : إن الجمال لم يكن واحداً فى كافة العصور ، فالجمال عند الإغريق غيره عند البيزنطيين كما يختلف عن الجمال فى عصر النهضة وهكذا . . . ، ويصل من ذلك إلى أن العصر الإسلامى له مفهومه عن الجمال وصيغته الفنية التى تختلف عما سبق ، ويصل الدكتور محمد طه حسين من ذلك إلى نتيجة هى تفرد الطراز الفنى الإسلامى بما يتمشى مع النظام الاجتماعى والمستوى الفكرى والمعتقدات الدينية وغير ذلك من المميزات الحضارية .

« والإسلام كدين حضارى فتح الأذهان إلى أهمية الفن فى الحياة ودعا دعوة صريحة إلى التوسل بوسائل الزينة والجمال لأنها من مستلزمات الحياة الحضارية . . .

والفن الإسلامى رغم نسبه إلى الإسلام ـ لم يكن فناً دينياً بمعنى أنه لم يستخدم فى الإرشاد والتعليم الدينى . . .

. . . هذا النوع من الحضارة الإسلامية أتى إلينا أيضاً « بأشياء فنية جديدة » إسلامية الطراز والطابع ، جميلة فى مظهرها وعلى علاقة ببيئتها ووظائفها المباشرة وغير المباشرة ، فبالإضافة إلى العمارة ، تميز الفن الإسلامى بالعناية بفنون النفع المباشر والتى عرفت «بالفنون التطبيقية » بحيث احتلت هذه الفنون مركزاً أساسياً بين أفرعه المختلفة . إنه «الشيء الفنى » وليس « التجريد فى الفن الإسلامى » . . . فالفن الإسلامى كان غاية الحياة ووسيلتها ـ الفن فى وحدة العلاقات ـ فكان بذلك أهم وسيلة للاتصال والمعرفة ، يجمل الحياة وينقيها ويعلو بالناس ويربيهم ويرفع من ذوقهم وينمى من خبراتهم . ورثنا أيضاً عن فنوننا الإسلامية هندسة الشكل ـ وليس « تجريد » الشكل كما هو شائع » . (د. محمد طه حسين ـ هى الشيئية فى الفن الإسلامى وليس التجريد ـ جريدة المساء ١٠ يوليو ١٩٧٦ـ صفحة ٦) .

ويواصل الدكتور طه حسين عرض وجهة نظره التى يفسر بها الأشكال الفنية الإسلامية المصنوعة من الخشب المخروط والمطعم بالصدف أو الأشكال العاجية وغيرها ، مؤكداً فكرة هندسة الشكل التى تبدو تكراراً مرة وصورة مركزية مشعة مرة أخرى مؤكداً أن الفن الإسلامى لم يعرف شكل اللوحة المستقلة أو النحت المستقل .

ويورد فى نهاية بحثه نموذجاً لشىء فنى إسلامى هو « كرسى العشاء للناصر محمد » الموجود بالمتحف الإسلامى بالقاهرة والذى يتحدث عنه « حسين عليوة » باعتباره شيئاً متعدد الوظائف حيث يستعمل كمنضدة كما يستخدم فى حمل المصاحف أو صناديقها أو حمل الشماعد المضاءة ليلاً ، وحمل آنيات الشراب المختلفة والعلب والمباخر وغيرها ، ويخلص من ذلك أن الشىء الفنى ليس تجديداً وليس شيئاً نفعياً صرفاً وإنما هو الجمال النافع ، ولهذا اتسمت الآثار العربية بأنها تتخذ شكل صناعات فنية دقيقة . (شكل ٦٧ ، ٦٨) .

ويمكن التعرض لهذه القضية من زاوية اعتبار أن الفن هو تعبير عن الحضارة ، وعن فلسفة هذه الحضارة ، وعن الجوانب الجميلة فى فكر هذه الحضارة .

ولهذا فمن الملفت للانتباه أن الفنان المسلم جمع بين غرضين فى الفن . . غرض الجمال . . . وغرض الفائدة أو النفع .

إن وجود تمثال جميل فى مكان ما هو إضافة جمالية لهذا المكان . . ولكن هذا التمثال لا يمكن الاستفادة منه فى أغراض نفعية فهو يخدم الغرض الجمالى وحده ، فإضافة القيمة النفعية لكل عمل جميل أبدعه ، وإضافة القيمة الجمالية لكل عمل نفعى صنعه . . هى التزام فرضه الفنان فى العصور الإسلامية على نفسه وفرضه مجتمعه عليه .

إن مربعات دقيقة هندسية تتصل بمثلثات ، لا تلبث أن تدخل فى مسدسات ، ولا تلبث أن تعود للدوائر ، ثم إنها تظل تحلق بك من مستوى إلى مستوى ، حتى تصل إلى المرحلة التى لا تعرف فيها أين تبدأ الدائرة ولا تعرف فيها أين تنتهى . . هذه هى الزخرفة فى

المساجد . .

فكر الفنان المسلم أن يصنع هذه الزخارف كفتحات للتهوية ، أو كفتحات تكسر حدة الشمس إذا تسللت منها . . أو ترسم أشكالاً وظلالاً تزيد من هيبة المكان .

ومزج الفنان بين غرض المنفعة ممثلاً فى التهوية الصحية والتحكم فى الإضاءة (مثلاً) ، وغرض الجمال البحت ممثلاً فى الزخرفة والتلوين .

٨ ـ ضياع آثار الحضارة الإسلامية فى بغداد وبقاؤها فى القاهرة :

يروى علماء التاريخ والآثار الكثير عن بذخ بغداد وثرائها خلال الخلافة العباسية وازدهار مختلف منتجات الثقافة والفكر والفن ، ومن بينها أعمال فى الحدود التى رسمها فقهاء الإسلام وحتى خارج هذه الحدود . . ويلخص الدكتور شمس الدين فارس هذه الروايات فى سطور قليلة يقول فيها :

« فى أواسط القرن الثامن الميلادى تسلم العباسيون الخلافة ، ولم تكن الخلافة العباسية مركزاً سياسياً وإنما مركز هام للحياة الثقافية أيضاً ، ففى عام ٧٦٢ ميلادية شيدت مدينة بغداد والتى سميت رسمياً بدار السلام . ونتيجة لتحسن وضع البلاد الاقتصادى تحولت بغداد إلى مركز تجارى عظيم وتوسعت على جانبى نهر دجلة . شغلت القصور والحدائق ثلث مساحة المدينة . إن دار الخلافة وقصورها وحدائقها كانت مثالاً للفخامة والترف فى العالم لتلك الفترة ، ففى فترة الحكم العباسى ازدهر بشكل رفيع الأدب والشعر والموسيقى وكل هذه كان لها انعكاس كبير على إنتاج فنانى تلك الفترة . وقد ظهرت بعض النزعات الديمقراطية وذلك من خلال تصوير المشاهد الحياتية فى مصورات مدرسة بغداد للقرنين ١٢ ـ ١٣ م . لقد كان الفن التشكيلى فى هذا العصر مدعوا لتزيين المبانى الدينية وقصور الخلافة الضخمة وقصور الأمراء والوجهاء . شيدت مدينة بغداد بشكل دائرى ، واحتوى مركز المدينة على قصر الخلافة والمسجد الكبير ودوائر الدولة والديوان وورشات لصناعة الأسلحة وثكنات للجيش . لبغداد أربعة بوابات ضخمة ، زينت هذه البوابات

بمصورات ديكورية . من أشهر هذه البوابات باب الطلسمان الذى شيد عام ١٢٢٧ م . فى هذا النصب المعمارى حوفظ باعتناء على الكثير من القيم والتقاليد الفنية لبوابات وادى الرافدين القديم . إن هذه البوابة كنصب معمارى فخم زين بأجزاء من التماثيل البديعة ، ففى الأعلى صور حيوانين أسطوريين (Dragon) بشكل بارز ، وبين رأس هذين الحيوانين صور شخص متربع فى الوسط . ان مضمون هذا المشهد طلسمانى وذلك لطرد الشرور عن المدينة » . (شمس الدين فارس ـ المنابع التاريخية للفن الجدارى فى العراق المعاصر ـ بغداد ١٩٧٤ ـ صفحة ٣٥) .

« وبلغ ثراء العباسيين فى عصرهم الذهبى (٧٥٠ ـ ٨٤٧ م) أن اشتهرت بغداد وصارت كمدن الخرافات فى مركزها الفنى والثقافي ، بها رأى عام فنى وثقافى من النضوج والقوة حتى إنه يملى إرادته على الكتاب والفنانين . . فقد أجاب « حكم الوادى » ابنه حينما اتهمه بافساد أذواق الناس بتلحينه الأهازيج الخفيفة قائلاً : « غنيت الثقيل ستين سنة ، فلم أنل الا القوت ، وغنيت الأهازيج منذ سنيات فاكسبتك ما لم تر مثله قط » .

ولكن سرعان ما بدا الاضمحلال (٨٤٧ـ ٩٤٥ م) فى الدولة العباسية . فقد أحل « المأمون » الجند الترك محل الخاراسانيين وأعطاهم سلطة عزل وتعيين الولاة . . وقامت نهضة سنية متشددة فى الإسلام فى عصر « المتوكل » أدت إلى تأخر فكرى وفنى . واضطهدت كل صور التعاليم المخالفة للدين بغاية القسوة . فهوجمت مكتبة الكندى ونفى بختبشوع الطبيب ، واضطهد كثير من الكتاب والأدباء والمفكرين وبدأ انفصال الولايات المختلفة (بالأندلس سنة ٧٥٦) حتى لم يكن للسلطان غير سلطات اسمية فى عاصمته .

واستمر انهيار الدولة العباسية حتى دخل « هولاكو » ـ حفيد جنكيز خان المغولى ـ بغداد وألقى بكتب مكتبة بغداد الشهيرة فى نهر دجلة ليعبر عليها جنوده وأحرق باقيها .

(يروى أن بعض كتب مكتبة بغداد كانت محلاة برسوم صنعها « مانى » وتلاميذه واستعملوا فيها الذهب والفضة بكثرة حتى إنها حينما أحرقت سنة ٩٢٣ سال منها الذهب والفضة مصهورين) .

وفى نفس الوقت الذى بدا فيه انهيار الخلافة العباسية فى بغداد كانت الآداب والفنون فى مصر والأندلس ، فى نهضة كبيرة ، استمرت فى الأولى حتى انهارت تدريجياً خلال حكم المماليك لمصر (١٢٥٢ ـ ١٥١٧ م) ، وفى الثانية حتى انتصر المسيحيون سنة ١٢٣٠ » . (فريد كامل ـ دراسات فى الفنون المصرية ـ مجلة الطليعة ـ سبتمبر ١٩٦٥ ـ صفحة ١١٢) .

« فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر الميلاديين على إثر الغزو المغولى ـ التاتارى ـ تهدمت مدينة بغداد وعانت البلاد المصاعب والويلات ، ولكن مع هذا لم يستطع المحتلون النَّيْلَ من الحياة الروحية للشعب . ففى هذه الفترة ظهرت مدرسة جديدة سميت « بمدرسة بغداد المغولية » ، وقد حملت إنتاجات هذه المدرسة بين ثناياها تأثيرات فنون الشرق الأقصى ومنها الفن الصينى . وقد ظهرت التأثيرات بوضوح على الهيئة اللونية للصورة وعلى شكل شخصيات الصورة ، وقد انعكست تأثيرات هذه المدرسة على فنون أقطار الشرق الأوسط .

فى القرن السادس عشر الميلادى تعرضت البلاد إلى الغزو التركى ، فى هذه الفترة لم يستطع الفن التشكيلى والفن المعمارى أن يلعبا أى دور يذكر فى تطوير الحركة الثقافية سوى بعض الفنون الشعبية للفنانين الحرفيين » . (شمس الدين فارس ـ المنابع التاريخية . . . ـ بغداد ١٩٧٤ ـ صفحة ٤١) .

أما فى مصر فحتى خلال الحكم العثمانى الذى لم يضف شيئاً وكان يأخذ كل شىء فقد استطاعت بعض الظروف الخاصة أن تحافظ على الآثار والتحف السابقة على هذه الفترة المظلمة فبقيت إلى اليوم ، وكان على رأس هذه الظروف الأخذ بنظام « الوقف » فى مصر وهو نظام يبيح للإنسان أن يوصى بعدم تقسيم تركته أو التصرف فيها بعد وفاته سواء بالبيع أو الهدم على أن يخصص ربع هذا الوقف وحصيلة استغلاله للورثة أو لأعمال الخير أو للأغراض الدينية . وقد حافظ نظام الوقف فى مصر على كثير من الآثار الإسلامية الجميلة على حالتها الأصلية حتى يومنا هذا .

وإننا ندين لنظام الوقف بالكثير مما وصل إلينا من روائع العمائر والتحف الإسلامية .

فكثير مما هو معروض فى المتحف الإسلامى بالقاهرة قد وقفه أصحابه على جهة من الجهات . . الأمر الذى بسببه حوفظ على هذه التحف حتى وصلت إلينا ، كما أننا ندين لهذا النظام أيضاً بما نجده فى الوقفيات من وصف دقيق لتلك العمائر والتحف ، يتضمن الكثير من المصطلحات الفنية التى اختفى الكثير منها من لغة الصناع وبقى فى هذه الوثائق ، كما أن هذا النظام قد ضمن استمرار نشاط الصناع والفنانين ، كما ضمن اطراد حركة التطور فى الفنون المختلفة ، لأن من أهم أصوله عمارة الأعيان المحبوسة لدوام بقائها ودوام استغلالها . وهذا معناه العناية بها والمحافظة عليها ، الأمر الذى ترتب عليه وصول معظمها إلينا . (دائرة معارف الشعب رقم ٦٧ ـ صفحة ٣٥٠) .

٩ـ نماذج من فن النحت الإسلامى :

هذا وقد وردت فى كتالوج معرض الفن الإسلامى الذى أقامته دار الآثار العربية خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٤٧ ، صورٌ للعديد من التحف الإسلامية من بينها ثلاث تحف منحوتة عرضت تحت البيان التالى بالقاهرة :

« ٤٤ ـ تمثال فارس من الخزف المطلى باللون الأزرق الفيروزى وأجزاء مزخرفة باللون الأزرق الغامق ويتدلى ترس الفارس خلف ظهره . ويجلس على مؤخر الجواد فهد للصيد ، حجمه أصغر من حجم هذا الحيوان فيبدو وكأنه كلب ». (شكل ٦٩) .

الرى ، القرن ١٣ ارتفاع ٢٦ قطر ٢٢ .

مجموعة رايموند عدس .

« ٨٦ ـ تمثال سبع من النحاس مزخرف بالحفر وبطريقة التخريم ، على بدنه مراوح تخيلية من أحجام متفاوتة ، وهذا الحيوان الذى يدلى لسانه يقرب شكله من شكل القط البرى ويمتاز بزخارفه الجميلة التى تلطف ما يبدو فى هيئته العامة » . (شكل ٧٠) .

إيران ، القرن ١١ ، ارتفاع ٣٠ ، طول ٢٧ .

مجموعة بنسيلوم .



شكل رقم (٦٨)

باب من الخشب المزخرف بالتوريق العربى . . من الفن العراقى .

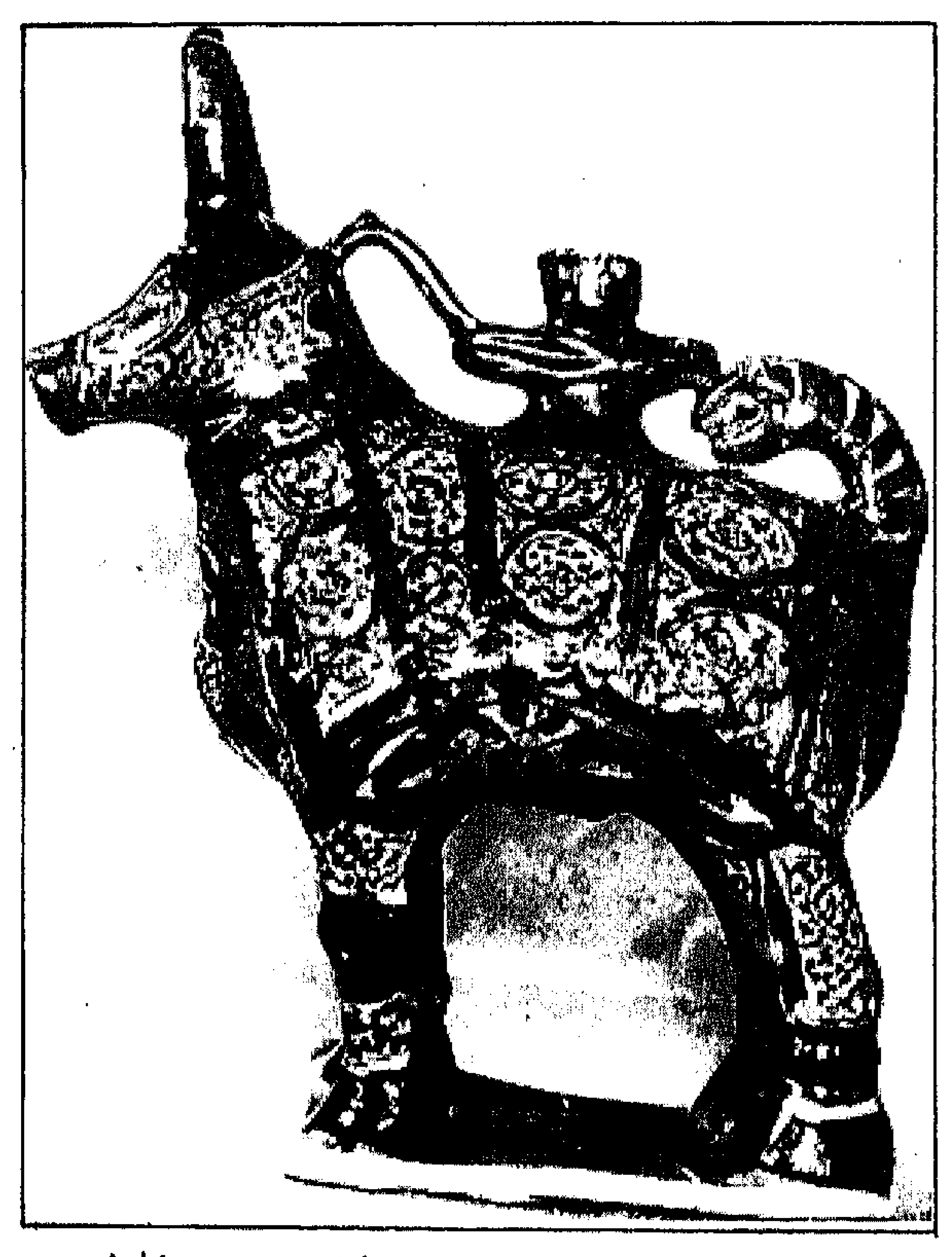


شكل رقم (٦٩)

تمثال إسلامى لفارس من الخزف .



شكل رقم (٧٠) : تمثال إسلامى لسبع من النحاس .



شكل رقم (٧١) : إبريق إسلامى على شكل « تيس » من الخزف .

« ١٤٠ - إبريق كبير على شكل تمثال تيس من الخزف ذى البريق المعدنى الأزرق الغامق، له بدن غليظ ، وقرون التيس تتصل ببعضها البعض فوق الرأس ، على شكل تاج وينتهى ذنبه ، على شكل رأس حيوان (شكل ٧١) .

الرى ، القرن ١٣ ، ارتفاع ٣٦ ، طوله ٢٨ .

مجموعة جاك ماتوسيان » .

(كتالوج معرض الفن الإسلامى - صفحة ١٨ ، ٢٩ ، ٤٤) .

الفصل الرابع

اختفاء الدور الاجتماعى للنحت

تمثل فترة الحكم العثمانى لمصر الحقبة المظلمة فى التاريخ . . ونفس الوضع ينطبق على الحكم العثمانى فى العراق . . إنها سنوات الصمت لفن النحت ولمعظم الفنون التشكيلية، ولم يواصل البقاء غير « الفنون التشكيلية الشعبية » والفنون النفعية (التطبيقية) .

ومن هنا لم يكن للفن أى دور اجتماعى فى الشرق العربى حتى مطلع القرن العشرين . . لأن قرون الحكم العثمانى تولت إهدار كل قيمة فنية وثقافية ، حتى خرجت الفنون التشكيلية ـ وخاصة النحت ـ من الحياة الاجتماعية العربية ، وتأصلت فى أعماق الضمير العام روح العداء لفن النحت بشكل خاص والفنون التشخيصية الأخرى بوجه عام ، فلم يستمر منها شيء . . وما بقى من عمارة وزخارف تلك الفترة هو أردأ ما تبقى لنا من آثار الحقبة الإسلامية فى الوطن العربى .

لقد قتلت الحرف والفنون الشعبية فى اليوم الأول لدخول العثمانيين مصر عندما حملوا إلى الآستانة الحرفيين والصناع الماهرين فى مصر ، فانقطع بذلك خيط الخبرات الفنية والتقاليد الإبداعية حتى فى شكلها الكامن الذى يترقب فترة ازدهار أو تفتح ليخرج من القيود الثقيلة التى فرضت على الإبداع فى المنطقة .

ويقول حامد سعيد فى هذا الموضوع : « تكمن جذور الوضع الراهن ـ وضع التبعية الثقافية ـ فى الفتح العثمانى حيث عادت مصر ولاية إسلامية من جديد . . عادت إلى التبعية . . وكانت ولاية إسلامية من قبل . . إلا أن التبعية الجديدة كانت تخالف التبعية القديمة : إذ أن الثقافة الإسلامية فى مطلع الأمر كانت ثقافة صاعدة متفتحة . . بينما

كانت الثقافة الإسلامية التى مثلها الأتراك ثقافة آفلة لم تتفتح لظروف العالم الجديد من حولها » . (حامد سعيد ـ الفن وإعادة بناء الشخصية المصرية ـ القاهرة ١٩٧٤ ـ صفحة ٩٤) .

« يكفى أن نمد البصر إلى تاريخ القاهرة الإسلامية لنرى الفن صنوا للحياة فيها وعنصراً من أبرز عناصر حضارتها . . . كان الفن أداة من أدوات الحياة يمتد إلى كل عنصر من عناصرها من الإناء إلى البناء ومن حلى الزينة إلى محاريب المساجد وشبابيكها ومن قطع النسيج الصغيرة إلى واجهات المبانى الضخمة . . » .

« ولم تأذن روح مصر هذه بأفول إلا فى ختام عصر الغورى ، نطالع صورتها الكسيرة فى صفحات ابن إياس ونقرأ وصفه لرحيل صناع الفن عن القاهرة بعد مصرع طومان باى . . هؤلاء الصناع الذين حملتهم مراكب السلطان سليم إلى القسطنطينية وشيعتهم كلمات ابن إياس فى رثاء حزين لغياب روح الفن عن القاهرة فأخذت الأعياد والاحتفالات تمر حزينة كئيبة وخبت كثير من الصناعات الفنية وتبدد هذا المناخ الثقافى الذى صنع نهضة للفنون » . (بدر الدين أبو غازى ـ جيل من الرواد ـ صفحة ١٠ و ١٣) .

ويصف ابن إياس المؤرخ المصرى الذى عاصر غزو العثمانيين لمصر ، واقعة ترحيل الصناع المهرة إلى عاصمة الدولة العثمانية فى كتابه « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » عندما يقول :

« وفى يوم الجمعة سادس هذا الشهر ، خرج جماعة من المباشرين للسفر إلى استانبول ، منهم القاضى عبد الكريم أخو الشهابى أحمد بن الجيعان كاتب الخزائن الشريفة ، وخرج الناصرى محمد بن القاضى صلاح الدين » .

. . . . وخرج جماعة كثيرة من البزداد ربه ، والرسل وأرباب الصنائع من كل فن ممن تعين إلى استانبول ، وخرج الشهابى بن البدرى وحسن بن الطولونى معلم المعلمين ، وخرج يحيى شيكار دوادار ، وشيخ سوق الغزل بدر الدين ، وخرج إبراهيم مقدم الدولة ،

وخرج جماعة كثيرة غير هؤلاء فى أوقات متفرقة ، ونزلوا فى المراكب وتوجهوا إلى ثغر الإسكندرية ، ومن هناك يتوجهون إلى استانبول وقيل إن عدد من خرج من أهل مصر إلى استانبول ألف وثمانمائة إنسان ، و قيل دون ذلك » .

« وفى مدة إقامة ابن عثمان بالقاهرة حصل لأهلها الضرر الشامل ، وبطل منها نحو ٥٠ صنعة ، وتعطلت منها أصحابها ، ولم يعمل بها فى أيامه بمصر . وكانت مدة اقامة ابن عثمان فى مصر ثمانية أشهر إلا أياماً قلائل » . (محمد بن إياس ـ المختار من بدائع الزهور فى وقائع الدهور ـ القاهرة ـ كتاب الشعب رقم ١٢٥ ـ ١٩٦١ ـ صفحة ١١٠٠ ، ١١١١) .

وهكذا اختفى الدور الاجتماعى لفن النحت ولم يكن للفنون الجميلة أو التطبيقية عامة أى وظيفة واضحة ، ولا تزال الآثار السلبية لهذه الفترة باقية حتى عصرنا الحاضر . .

قائمـــة المراجـــع

المراجـع العربيـة :

ابن إياس الحنفى المصرى : محمد بن أحمد ، المختار من بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، القاهرة : كتاب الشعب ١٢٥ ، ١٩٦١ ـ صفحاته من ١٠٤١ ـ ١١٥٦ .

أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام . القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٣ ـ ٣٥٢ صفحة .

بدر الدين أبو غازى : الفنون الجميلة فى مصر ، جيل من الرواد . القاهرة : مطبوعات جمعية محبى الفنون الجميلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ـ ٢٦٥ صفحة .

ثروت عكاشة (دكتور) : العين تسمع والأذن ترى ، تاريخ الفن ، الفن المصرى ، جـ ١ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ ـ ٥٣٠ صفحة .

. . . . : العين تسمع والأذن ترى، تاريخ الفن، الفن المصرى ، جـ٣ . القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ ـ من صفحة ١٠٩٣ حتى ١٥٦٤ .

. . . . : العين تسمع والأذن ترى ، تاريخ الفن ، الفن العراقى سومر وبابل وأشور، جـ٤ ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بدون تاريخ نشر ـ ٦٧٣ صفحة .

حامد سعيد : الفن وإعادة بناء الشخصية المصرية ، القاهرة : وزارة الثقافة الهيئة العامة للفنون ، مركز الفن والحياة ، ١٩٧٤ ـ ١٦٦ صفحة .

. . . . . . : وظيفة الفن ، القاهرة : الشركة المصرية للطباعة والنشر ، مركز الحياة ، بدون تاريخ نشر ـ ٢٥ صفحة .

حســن ســليمان : كتابات فى الفن الشعبى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ـ ١٦٧ صفحة .

رمسيس يونـــان : دراسات فى الفن ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ ـ ٣٤٦ صفحة .

شمس الدين فارس (دكتور) : المنابع التاريخية للفن الجدارى فى العراق المعاصر . بغداد: وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية رقم ٢٤ ، مؤسسة رمزى للطباعة ، ١٩٧٤ ـ ١٢٠ صفحة .

عفيف بهنسى (دكتور) : الثورة والفن ، بغداد : وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية ٢٢ ، مطابع ثنيان ، ١٩٧٣ ـ ٢١٠ صفحة .

عفيف بهنسى (دكتور) : دراسات نظرية فى الفن العربى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ـ ٢٣٩ صفحة .

على حسن الخربوطلى (دكتور) : الحضارة الإسلامية ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، سلسلة كتابك العدد ٢٧ ، ١٩٧٧ ـ ٦٣ صفحة .

فرج بصمجى (دكتور) : كنوز المتحف العراقى ، بغداد : سلسلة الكتب الفنية لوزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، ١٩٧٢ ـ ٥٠٢ صفحة .

فؤاد سفر ومحمد على مصطفى : الحضر مدينة الشمس ، بغداد : وزارة الاعلام ، مديرية الآثار العامة ، طبع بمساهمة من مؤسسة كولبنكيان ، ١٩٧٤ ـ ٤٦٠ صفحة .

محمد أنور شكرى (دكتور) : الفن المصرى القديم ، منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة بمصر ، إبريل ١٩٦٥ـ ٢٩٧ صفحة .

محمد حسين جودى : تاريخ الفن العراقى القديم . الرسم والنقوش الجدارية والفخارية والحجرية وعلاقتها بفنون الأطفال ، بغداد : الجزء الأول ، مطابع النعمان ، ١٩٧٤ـ ٢٨٠ صفحة .

محمد صدقى الجباخنجى : الفن والقومية العربية . القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المكتبة الثقافية ٩٨ ، مطبعة مصر ، ١٩٦٣ـ ١٦٠ صفحة .

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : العراق مهد الفن الإسلامى ، بغداد : وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية ١٠ ، مطابع ثنيان ، ١٩٧١ـ ٩٢ صفحة .

محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلى ، الجزء الأول ، العالم القديم القاهرة : دار المعارف بمصر ، سلسلة دراسات فى الفنون التشكيلية ، ١٩٦١ ـ ١٨٤ صفحة .

. . . . : ثورة الفن التشكيلى ، القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ دار القلم ، يناير ١٩٦٦ـ ١٢٥ صفحة .

محمد فؤاد مرابط : الفنون الجميلة عند القدماء ، القاهرة : مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٥٣ ـ ٢٩٩ صفحة .

نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط القديم قبل ظهور الإسلام ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ـ ٣٠٥ صفحة .

. . . . : فنون الشرق الأوسط من الغزو الاغريقى حتى الفتح الإسلامى ، القاهرة دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥ ـ ١٣٧ صفحة .

المراجع المترجمة :

ادمان ، أروين : الفنون والانسان ، مقدمة موجزة لعلم الجمال . ترجمة مصطفى حبيب القاهرة : دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ نشر ـ ١٥٧ صفحة .

ارمان ، أدولف : ديانة مصر القديمة ، ترجمة ومراجعة الدكتور عبد المنعم أبو بكر ، والدكتور محمد أنور شكرى . القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى بابى الحلبى ، بدون تاريخ نشر ـ ٥١٦ صفحة .

برستيد ، جيمس هنرى : فجر الضمير ، ترجمة الدكتور سليم حسن ومراجعة الأستاذ عمر الاسكندرى والأستاذ على أدهم . القاهرة : الألف كتاب ١٠٨ ، الناشر مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، يناير ١٩٥٦ ـ ٤٦٤ صفحة .

ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ومراجعة مصطفى حبيب . القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ـ ٣٠٤ صفحة .

سرج ، ديرين : الحكومة الاشتراكية منذ ٣٥٠٠ سنة ، ترجمة انطون زكرى ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٥ ـ ١٩٢ صفحة .

شارف ، الكسندر : تاريخ مصر . من فجر التاريخ حتى انشاء مدينة الاسكندرية . ترجمة الدكتور عبد المنعم أبو بكر وراجعه الدكتور مراد كامل . القاهرة : مطبعة أطلس ، بدون تاريخ نشر ـ ٢٣٧ صفحة .

شورتر ، آلن : الحياة اليومية فى مصر القديمة . ترجمة دكتور نجيب ميخائيل إبراهيم ومراجعة محرم كمال . القاهرة : الألف كتاب ٤٩ ، الناشر مكتبة الانجلو المصرية ، مطابع دار الكتاب المصرى ، ١٩٥٦ ـ ٢٦٩ صفحة .

فريزر ، سير جيمس : الغصن الذهبى . دراسة فى السحر والدين . ترجم باشراف الدكتور أحمد أبو زيد . الجزء الأول . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ـ ٤٩١ صفحة .

. . . . : الفولكلور فى العهد القديم ، الجزء الأول . ترجمة دكتورة نبيلة إبراهيم ومراجعة دكتور حسن ظاظا ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ـ ٣٨٢ صفحة .

كونل ، أرنست : الفن الإسلامى . ترجمة الدكتور أحمد موسى مراجعة محمود إبراهيم الدسوقى ، القاهرة : مطبعة أطلس ، ١٩٦٣ـ ٢٣٩ صفحة .

لوبـون ، جوسـتاف : حضارة بابل واشور ، ترجمة محمود خيرت . القاهرة : المطبعة المصرية بمصر ، الطبعة الأولى ١٩٤٧ـ ١٥٥ صفحة .

لوكاس ، ألفـريد : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة الدكتور زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم ومراجعة عبد الحميد أحمد . القاهرة : دار الكتاب المصرى ، ١٩٤٥ـ ٨٣٦ صفحة .

مـايزر ، برنـارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة الدكتور سعد المنصورى ومسعد القاضى ، مراجعة وتقديم سعيد محمد خطاب . القاهرة : مؤسسة طباعة الألوان المتحدة بمصر ، الناشر مكتبة النهضة المصرية ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة : نيويورك ، يونيو ١٩٦٦ـ ٤٥٣ صفحة .

ملرش ، ايج . أى . ايل : قصة الحضارة فى سومر وبابل . ترجمة عطا بكرى ، بغداد : مطبعة الارشاد ، ١٩٧١ـ ١٠٤ صفحة .

مورتكات ، انطون : الفن فى العراق القديم . ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتى . بغداد : سلسلة الكتب الفنية لوزارة الاعلام ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٥ـ ٤٧٦ صفحة .

هاوزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ . الجزء الأول ، ترجمة دكتور فؤاد زكريا ومراجعة أحمد خاكى . القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سبتمبر ١٩٦٧ـ ٥٨٠ صفحة .

هويسمان ، ونيس : علم الجمال « الاستطيقا » . ترجمة أميرة حلمى مطر ، ومراجعة الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى . القاهرة : دار احياء الكتب العربية ، عيسى البابى الحلبى وشركاه ، ١٩٥٩ـ ١٦٠ صفحة .

يويوت ، جان : مصر الفرعونية . ترجمة سعد زهران ومراجعة دكتور عبد المنعم أبو بكر ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٦٦ـ ٢٣٩ صفحة .

دوريات ووثائق أخرى :

الأهرام (جريدة) : دكتور عبد المنعم أبو بكر . الفن أعظم عناصر الحضارة فى مصر القديمة . (القاهرة : ١١ أغسطس ١٩٦٩) صفحة ٧ .

الثقافة العربية (مجلة) : محمد حجى . التسيلى أعظم اكتشاف لفن الكهوف . (طرابلس : العدد ١٢ . السنة الأولى ، أكتوبر ١٩٧٤) صفحة ٧٣ .

دائرة معارف الشعب : دكتور محمد عبد العزيز مرزوق . الفن الإسلامى . (القاهرة : كتاب الشعب رقم ٦٧ مطابع الشعب ١٩٥٩) من صفحة ٣٣٨ ـ ٣٥٢ .

دراسات فى حضارات الشرق الأدنى القديم : دكتور محمد أبو المحاسن عصور . (محاضرات مطبوعة بالاستنسل لطلبة الدراسات العليا بكلية الآثار جامعة القاهرة ، بدون تاريخ) ١٩٤ صفحة .

رسالة اليونسكو (مجلة) : اقتران الكتابة بالعمارة . (القاهرة : الطبعة العربية من رسالة اليونسكو ، العدد ١٦٩ فبراير ١٩٧٨) صفحة ٣٨ .

سومر (مجلة) : دكتور فوزى رشيد . حركة تحررية فى فترة عصور ما قبل التاريخ وعلاقتها بالفن السومرى ، الجزء الأول والثانى ، المجلد التاسع والعشرون ، ١٩٧٣ـ من صفحة ٧١ـ ٨٢ .

السينما (مجلة) : صبحى الشارونى . هنرى لانجلوا يتحدث إلى مجلة السينما . (القاهرة : العدد ١٣ ، يناير ١٩٧٠) صفحة ٣٠ .

الطليعة (مجلة) : فريد كامل . دراسات فى الفنون المصرية (٣) الفن فى خدمة الدين : المسيحية . الإسلام . (القاهرة : العدد السادس ، يونيو ١٩٦٥) من صفحة ٩٧ إلى ١٠٣ .

الطليعة (مجلة) : فريد كامل . « دراسات فى الفنون المصرية ، الفن فى خدمة الدين ، القسم الرابع » (القاهرة : العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٦٥) .

عالم الفكر (مجلة) : دكتور ثروت عكاشة . التصوير الإسلامى بين الحظر والاباحة . (القاهرة : المجلد الثالث ، العدد السادس ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٧٥) من صفحة ٢٠٥ ـ ٢٣٢ .

الكتاب السنوى الأول لجمعية محبى الفنون الجميلة : دكتور باهور لبيب . الفن القبطى . (القاهرة مطبعة مصر ١٩٦١) من صفحة ٧١ ـ ٨٣ .

كتالوج معرض الفن الإسلامى : أقامته دار الآثار العربية . (القاهرة : مطبعة شندلر ، فبراير ، مارس ١٩٤٧) .

محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية : دكتور نجيب ميخائيل إبراهيم . مصر والشرق الأدنى القديم . (القاهرة : دار المعارف بمصر) صفحة ١٥ .

المســاء (جريدة) : دكتور محمد طه حسين . هى الشيئية فى الفن الإسلامى وليس التجريد (القاهرة : عدد السبت ١٠ يوليو ١٩٧٦) صفحة ٦ .

المســاء (جريدة) : محمد حامد عويس . الفنون التشكيلية وواقعنا القومى . (القاهرة : عدد ٦ يوليو ١٩٧٦) صفحة ٤ .

موجز وصف الآثار الهامة فى المتحف المصرى بالقاهرة : (القاهرة : وزارة الثقافة ، مصلحة الآثار ، المطابع الاميرية ، ١٩٦٩) .

المؤلـــف

صبحـى الشــارونـى :

ـ ولد بالقاهرة يوم ٣ أبريل عام ١٩٣٣ .

ـ صحفى بدار الجمهورية للصحافة ، تخصص فى نقد الفنون الجميلة وأرخ للحركة الفنية .

ـ التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٢ ، وحصل على دبلوم فن النحت عام ١٩٥٨ .

ـ عمل ناقداً فنياً بجريدة المساء منذ تأسيسها عام ١٩٥٦ .

ـ حصل على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة ، تخصص نحت من جامعة حلوان عام ١٩٧٩ .

مؤلفـــاتـه :

ـ صدر له عام ١٩٦٦ كتاب « عبد الهادى الجزار ـ فنان الأساطير وعالم الفضاء » عن الدار القومية .

ـ ١٩٧٠ كتاب « الفنان صلاح عبد الكريم » عن دار كتابات معاصرة .

ـ ١٩٧٢ كتاب « أحلى الكلام » عن دار كتابات معاصرة .

ـ ١٩٨١ كتاب « الفنون التشكيلية » عن دار كتابات معاصرة .

ـ ١٩٨٢ كتاب « الفن التأثرى » عن دار المعارف .

ـ ١٩٨٣ كتاب « الفنان صلاح طاهر » عن الهيئة العامة للاستعلامات .

ـ ١٩٨٤ كتاب « الأخوين سيف وأدهم وانلى » بالاشتراك مع كمال الملاخ عن الهيئة العامة للكتاب .

١٩٨٥ ـ كتاب « ٧٧ عاماً مع الفنون الجميلة فى مصر » عن الهيئة العامة للاستعلامات .

ـ قامت « الثقافة الجماهيرية » بإصدار الطبعة الثانية فى « مكتبة الشباب » من كتابه « الفنون التشكيلية » عام ١٩٨٥ .

ـ ١٩٨٦ كتاب « هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعة » عن الهيئة العامة للكتاب .

ـ ١٩٩٠ كتاب « عبد الهادى الجزار » بالاشتراك مع آخرين عن دار المستقبل العربى .

ـ ١٩٩١ كتاب « ٨٠ سنة من الفن » بالاشتراك مع رشدى اسكندر وكمال الملاخ عن الهيئة العامة للكتاب .

ـ ١٩٩٢ كتاب « المثقف المتمرد . . رمسيس يونان » عن الهيئة العامة للكتاب .

ـ ١٩٩٣ كتاب « فن النحت فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين » (دراسة مقارنة) عن الدار المصرية اللبنانية .

تحت الطبع :

ـ موسوعة أعلام الفنون الجميلة فى مصر .

ـ مدارس ومذاهب الفن الحديث .

المعـارض :

ـ أقام معرضه الأول فى فن التصوير الفوتوغرافى « ملامح مصرية » بقاعة أتيليه القاهرة عام ١٩٨٥ .

ـ معرض متجول فى مدن ألمانيا الغربية عام ١٩٨٦ تحت إشراف المكتب الإعلامى بسفارة مصر فى بون .

ـ أقام معرضه الثانى فى فن التصوير الفوتوغرافى « وجوه التشكيليين المصريين » بقاعة أتيليه القاهرة عام ١٩٨٦ .

ـ أقام معرضه الثالث « روائع متحف الفن القبطى » بأكاديمية الفنون الجميلة المصرية فى روما من ٣٠ مارس حتى ١٥ أبريل . ثم انتقل إلى المركز الثقافى المصرى فى باريس من ١٦ حتى ٢٦ يونيو ١٩٨٧ .

ـ المعرض الرابع عن «البناء بالطين فى واحة سيوة القديمة» فى مقهى ومطعم «لى فيربلاى» ضمن مهرجان الفن الشعبى المصرى الذى نظمه بيت ثقافات العالم بباريس طوال شهر فبراير ١٩٨٨ .

ـ المعرض الخامس « روائع متحف الفن الإسلامى » فى فندق ماريوت وفندق شيراتون الجزيرة بالقاهرة من ١ حتى ١٥ أغسطس ١٩٨٨ .

ـ المعرض السادس « مقابر الهو » بقاعة أتيليه القاهرة ـ يناير ١٩٩٠ .

التكـــريم :

ـ حصل على جائزة الدولة التشجيعية لعام ١٩٨٦ عن « تسجيل ودراسة الفنون التشكيلية والشعبية » .

ـ حصل على جائزة « أخناتون » من كلية الفنون الجميلة ـ جامعة المنيا عام ١٩٨٨ .

ـ حصل على نوط الامتياز من الطبقة الأولى فى يونيو ١٩٩١ .

ـ عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ورئيس تحرير سلسلة «دراسات فى نقد الفنون الجميلة » التى تصدر بإشراف الجمعية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

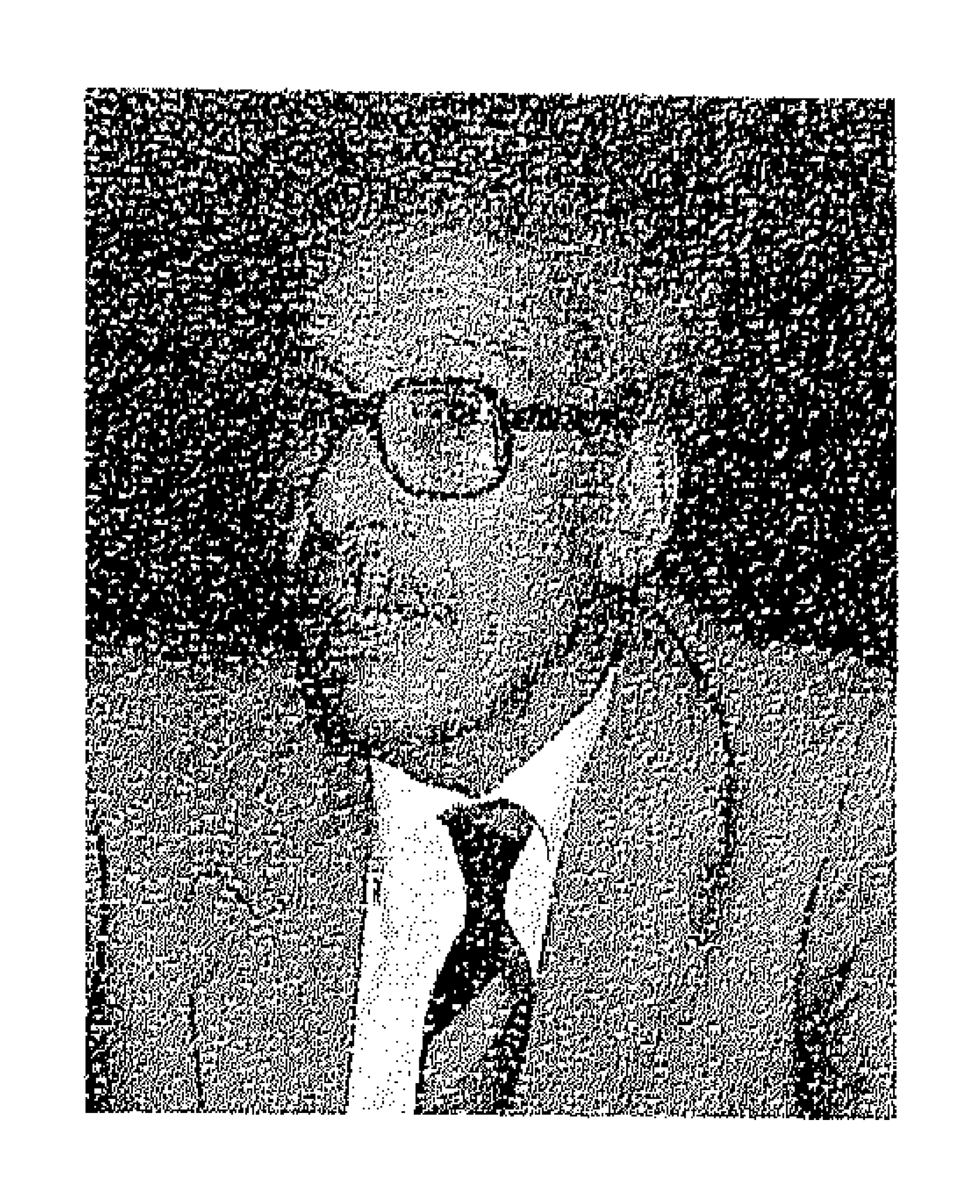
المحتــويات

القسم الثانى

القسم الثالث

رقم الإيداع : ٢٧٨٣ / ٩٣
ISBN : 977 - 270 - 057 - 3

عربية للطباعة والنشر
١٠،٧ شارع السلام ــ أرض اللواء المهندسين
ت: ٣٠٣٦٠٩٨



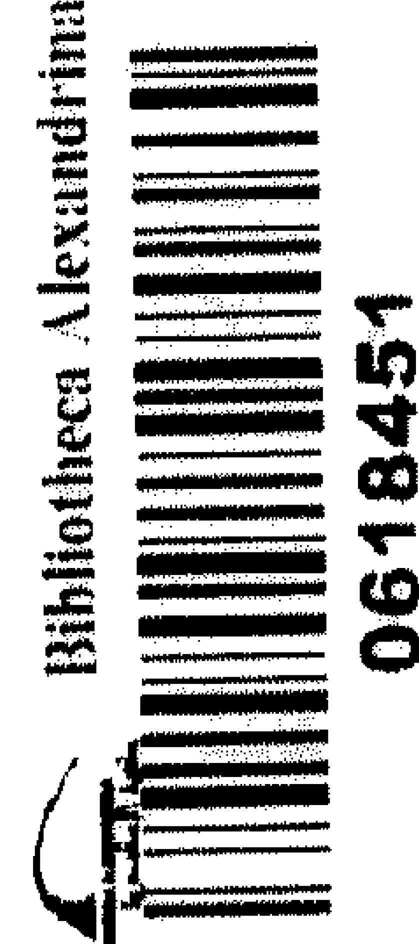
فن النحت
فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين

عاش مؤلف هذا الكتاب سنوات باحثاً ومرتحلاً من أجل التعرف على جذورنا التاريخية فى مجال تخصصه ، وهو فن النحت . .

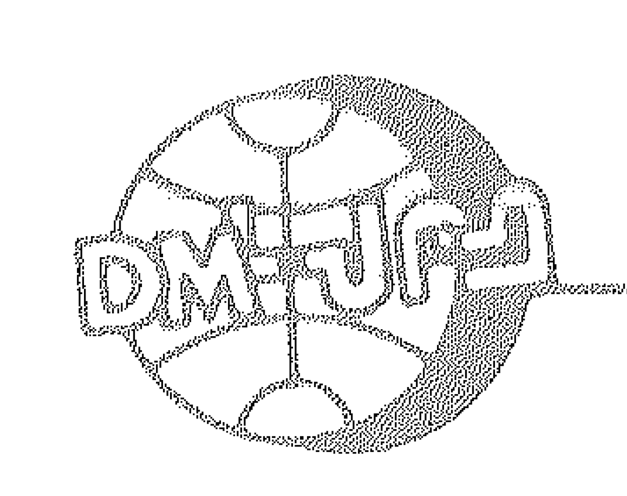
وهذه الدراسة المتعمّقة فى فنون التراث تعتبر مقدمة ومدخلاً للتعرف على ملامح فن النحت الحديث فى مصر وبلاد ما بين النهرين ، وهو موضوع رسالته التى نال عنها درجته الجامعية من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة .

وهذا هو النصف الأول من رسالته التى سعدت بالمشاركة فى عضوية لجنة الحكم والمناقشة الخاصة بها ، والتى وافقت على منحه الدرجة الجامعية . . وقد أعاد المؤلف صياغة هذا الجزء من بحثه القيم ليناسب شكل الكتاب ، فى الوقت نفسه الذى احتفظ فيه بطبيعة البحث العلمى الجامعى المتعمّق الذى يقدم العديد من وجهات النظر والآراء والمعلومات المستفادة من مصادر متعددة .

والمؤلف يقدم هذا الجهد لإيمانه أن مستقبل الفنون فى العالم المعاصر لم استلهام حضارات المناطق ذات التراث العميق الجذور ، كمصر وبلاد ما ليس فى مجال الفنون الجميلة وحدها ، وإنما فى فنون العصر الحاضر ا أيضاً . .



من كلمة الأستاذ الدكتور
فى تقديم هذا الك



الدار المصرية اللبنانية
طباعة • نشر • توزيع
١٦ شارع عبدالخالق ثروت - تليفون ٣٩٢٣٥٢٥ - ٣٩٣٦٧٤٣ فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ - برقياً : دار شادو - ص.ب : ٢٠٢٢ - القاهرة
AL-DAR AL-MASRIAH AL-LUBNANIAH PRINTING — PUBLISHING — DISTRIBUTION
16 ABD EL KHALEK SARWAT St. P.O.Box 2022-Cairo-Egypt PHONE: 3936743-3923525 FAX: 3909618 CABLE DARSHADO